

د. عباس رشيد الددة

الانزياح في الخطاب

النقدي والبلاغي عند العرب

الإنزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب

١

الإنزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب



دار الشؤون الثقافية العامة
حقوق الطبع محفوظة
تعلنون جميع المراسلات الى
المدير العام
ورئيس مجلس الادارة
السيد نوفل هلال ابو رغيف
العنوان:
العراق - بغداد - اعظمية

ص. ب. ١٠٢٢. فاكس ٤٤٨٧٦٠ هاتف ٤٤٢٦٠٤٤

البريد الالكتروني dar-iraqculture@yahoo.com



سلسلة أكاديميون جدد

الإنزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب

د. عباس مرشيد الددة

الطبعة الأولى - بغداد - ٢٠٠٩

الإهداء

إلى أخي حسين
طبعاً

المقدمة

إذا صحَّ القول: أن للإنزياح — فيما هو مطروح من تنظيراً — قوة على التشكل يتسّم بها درجة عالية من تبلور المفهوم بأزاء تبلور اصطلاحى مماثل، فإنَّ له — أيضاً — قوةً مثلها على النماء والتغاير بحيث يلج شعاباً نظرية جديدة تضعه — أحياناً — خارج مداراته المقررة سلفاً. وما ذاك الا دليل خصوبة أذكى الجدل حوله، فاستفرغت دراسات، قديمة وحديثة، جهودها في استيفاء لوازم هذا المقترَب الذي ظلَّ دائم النبض فيها. ولأنَّ الإنزياح اشتراط لا مناص منه في خلق اللحظة الفنية، أو إثرائها، في أيما خطاب إبداعى، فقد غدا في عروض تلك الدراسات التقنيّة والتنظيرية ظاهرة بارزة ذات إشكالية أنيط بدراستنا هذه استيعاب أبعادها واكتناه أسرار بنيتها، سواء في المنطلق أو في المآل، و إفراغ ذلك في منحى تنظيري مجرد.

لقد تعاملت دراستنا هذه مع الخطاب بوصفه مجموعة خصائص عامة مجردة ممكنة، أي الخطاب غير منظور اليه بمعناه الأصولي العربى ولا بمنحاه الفلسفى الغربى، وإنما بالمنظور اللسانى الذى يعدّه ملفوظاً مركباً من بنيات او وحدات لغوية منسجمة تؤطّرها أنظمة داخلية تسمح بتشكّلها على نحو يحمل رسالة دلالية، تتنوع — على وفقها — ضروب هذا الخطاب، تتعدد مظاهره التى اصطفّت منها الدراسة الخطابين النقدي والبلاغى.

وبحكم طبيعة الخطاب العربى الموروث الذى تداخلت فيه المسارب الخطابية على نحو لا يتحقق فيه نقاء الجنس بينها، فقد أتاح لها هذا

الاصطفاء حرية اكبر للتعامل مع المكتسبات النقدية والبلاغية حيثما وجدت، وهكذا انفتحت على بعض الإجراءات المعرفية في العلوم الأخرى.

إن ما يسوغ للدراسة كونها تقصّت اغلب الصياغات التي سبقتها النقد الغربي عن الإنزياح، مع أن مجال اشتغالها هو الخطاب العربي، هو إنها تابعت فهم العرب لتلك الصياغات، واستنطقت التشكل المعرفي العربي لها والمترشح عن المناقشات أو الترجمات العربية لها.

لقد تغيّت الدراسة استيعاب إطار الخطاب العربي النقدي والبلاغي المتعلق بموضوعنا، والعتور على الذات الثقافية العربية من خلال إيجاد مرتكزات تماس أو تقابل أو تقاطع مع الخطاب الغربي، أو تجذير ما يعنّ لها من مقتربات نظرية لهذا الخطاب مع موروثننا، بوصف تلك المقاربة محاولة مضافة ضمن دراسات أخرى لإعادة صياغة مبادئ الخطاب العربي وأطره على أسس وأركان حديثة في ضوء المعرفة المعاصرة بما يجعله يواكب مسيرة الأدب والإبداع.

وهكذا تأخذ تلك المقارنة مظهرين:

١- محاورة الأصول واستنطاق التراث لتأصيل المشاريع النظرية المعاصرة من خلال المرجعية المصطلحية والجهاز المفهومي للانزياح في ذلك التراث. وليس (التحديث) هذا، بأيّلى الى مصادرة معرفية تلبس مفاهيم السلف النقدية والبلاغية وتصوراتهم، رؤى وأفكاراً قبلية استلبت من تنظيرات غربية، ولا يفرض قوالب نظرية جاهزة على موروثننا العربي، ذلك أن الاستقرار المتمعن للمهاد العربي الموروث يبوح بمثل هذه المفاهيم

والتصورات، فقد وعى الخطاب العربي في تجلياته المختلفة مسوغات النزوع نحو ذلك المقرب. فاجتذاب الموروث الى تلك المقاربة ليس اجتذابا قسريا عن طريق تقويل السياقات، أو لى أعناقها لتوائم النتائج المسبقة، وإنما تنشئ هذه الدراسة الإسهام في تقويم الخطاب العربي في ضوء المقتربات الحديثة، وكشف زوايا منه مازالت تحت الظل، ومنحه - من ثم - هوية يتميز بها ليقف إزاء غيره. وهكذا ف (التأصيل) سيكون ملمحا واضحا على منهج هذه الدراسة التي تزمع القيام بمعاينة الإنزياح عبر احتشاد المناظرات التي تعدها، والتي يلتقي عندها الموروث بالمعاصرة على بعد الشقة بينهما.

وإذا ما ارتأت الدراسة البدء بالمعرفة المعاصرة، فليس معنى هذا أن تباشر الموروث - بعد ذلك - بمتصور نظري مسبق، ولكنه إجراء اعتمدته ل يتيح لها إمكانية رصد التصورات المناسبة من بين كم الموروث الهائل، وفحص الإمكانيات المنبثقة عن تلازم المعاصرة وإطارها المرجعي، ويعينها على تجلية تلك التصورات والإحاطة بها من منطلق إضاءة السابق باللاحق.

٢- عقد مناظرات عميقة بين الخطابين العربي والغربي المعاصرين، لا تطمح إلى توريد سلبي لمنطلقات مجتلبة من الغرب، ولكنها ترمي إلى ترصين أسس الخطاب العربي بعلاقة حوار ومثاقفة من خلال القناعة الراسخة بتلك المنطلقات. وليس معنى محاولتنا إيجاد مقارنات بينهما هو زج خطابنا العربي في مضايق التبعية التي وُسم بها، وإنما نروم بها أن

نبؤى خطابنا منزلته، وإن نمتحن مناهجه وتصوراته على ما استتب من نظريات لها مقولاتها الراتبة.

لقد انضوى مصطلح الإنزياح ضمن منظومة من مقابلات لغوية عديدة تتضمن مفهوما متفقا عليه الى حد ما، وبغية الوقوف عند ماهية كل مصطلح وحدوده، بعد الاقرار بواحدية البنية المفهومية المهيمنة وضبط شكلها، كان لابد من اصطفاء مسوِّغ لمصطلح تتبناه الدراسة وتنافح عنه من بين شبكة من مكافئات دلالية لا يمتلك أغلبها مقومات الاصطلاح، ولكنها تحيا في بحوث كثيرة (تسكعا اصطلاحيا) على نحو يضل الدارس، وهكذا أفردت الدراسة الفصل الاول لـ (المفهوم وإشكالية المصطلح).

ثم لقت الدراسة الضوء على منطلق الإنزياح و أسسه النظرية في الخطاب الموروث بعد رؤية مصبّه في الدراسات المعاصرة، فكان حصيلها فصل (الاصول والمقولات) التي تتجاوب أصدااء الإنزياح فيها على نحو يسقط تصورا معاصرا على التراث.

وإن تجليات الإنزياح الوصفية والتحليلية مقيدة بإجراءات الحقل المعرفي الذي تتشكل فيه، فضلا عن ان تنوع الاتجاهات والنظريات والحقول المعرفية أهدى للدراسة ممارسات متنوعة للإنزياح تتباين على وفق تباين المنهجيات المتبعة في كل منها، فكان لابد من دراسة (الحقول والعلاقات) في الفصل الثالث.

وإذا كان القول بالإنزياح يفترض — ضمنا — أصلا أو معيارا عدل عنه، وإذا كان قد نُظِر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا عن معيار ما، فإن ضرورة

إجرائية أُلِّمَتْ بدراستنا هذه فأملت عليها تحديد المعايير التي على وفقها يقاس الإنزياح، او يَعيَّن في النص الإبداعي، فكان الفصل الرابع استجابة واعية لذلك (الإملاء) فباشر (معايير تعيين الإنزياح).

ومادام الإنزياح مقتربا ينتدبه الفن لخدمة ارتكازه الإبداعي، فلا بد من تقصِّي وظيفته التي تفضي معرفتها الى الوقوف على جوهر الفعل الشعري، وقد استقرأ الفصل الخامس تلك (الوظيفة).

وختاماً، أتوجّه بوافر الشكر وجزيل الثناء إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور ماهر مهدي هلال الذي هيأ لي من الأسباب ما مكَّن الدراسة من أن تأخذ صيغتها النهائية، وإنّ قسطاً وافراً من جهدي هو وفاء لحسن رعايته وسماحته الكريمة.

وبامتنان صادق أقدم شكري الجزيل إلى أساتذتي لما أحاطوني به من تشجيع ومتابعة، لا سيما الأستاذ الدكتور عناد غزوان، والأستاذ الدكتور أحمد مطلوب، والأستاذ الدكتور المرحوم علي جواد الطاهر. كما أنكر الإحسان الدائم لأصدقائي: الدكتور حسن ناظم، و حيدر سعيد، و أسماء جميل، ويوسف اسكندر، ويحيى الكبيسي، و جمال العميدي، و ناظم عودة، و أحمد الشيخ علي ، ولصديقي وأخي احمد رشيد الددة الذي تبلورت كثير من مفاصل الدراسة في ظل قراءته الوافية المتمعنة الصبور.

عباس رشيد الددة

أيلول ١٩٩٧

بغداد

الفصل الأول

المفهوم وإشكالية المصطلح

تسعى المصطلحية (Terminologj) أو علم المصطلح إلى إرساء سمات المنجز الإبداعي، واختزالها في أطر دالة في هيئة مدونات اصطلاحية تُعَدُّ تحققات عيانية ظاهرة لتلك السمات الثابتة أو المعيارية في هذا المنجز، ويتحمل بها للمحضر المعرفي الذي تتشكل فيه تأسيس سننه البنائية ومتصوراته النظرية على نحو منظم.

وإذ ما تنماز هذه المدونات الاصطلاحية بانغلاقها على مدلول مركزي ببن، وتتسم مفاهيمها بالاستقرار والثبات العلمي، فإنها ستصلح — عندئذ — لتجلية التصورات النظرية لهذا المحضر المعرفي، ويتسربل بوعي نظري متناسق، وإلا، فستعج ببنيته الفوضى، ويشي العبث بأطره الدلالية، وسينزلق إلى مغبة الإشكالية المترتبة على اشتباك المفاهيم أو تعارضها. وإذن، فإن قيمة الحقل المعرفي، ورسوخ الوعي وعمقه الإدراكي، أمر مرتين بتمكّن دواله من (الاصطلاحية).

وقد تردّت بعض المدونات الاصطلاحية في بنية رجراجة تستعصي على الإحاطة بمعنى ثابت، حيث تُدَاهَم — ونحن بإزائها — بفضاء تعبير هلامي الشكل لا يمثل لبنية نصوصية، في حين يراد منه أن يتحول إلى دالة سيميائية تشكل: البنية/ الهوية، أو الشكل: الهوية.

ولا يطل الإنزياح بتردّ كهذا، وإن حاقت به بعض أزمت منهجية أودت به في بعض إجراءاته الوصفية والتحليلية — إلى (مفاهيم) تخلّت عن مقومات الاصطلاح.

ولسنا نرغب بتصريح كهذا أن نقرّ بإمكانية استيعاب الإطار النظري الشامل والقار للانزياح، ولكنه يظل — مع ذلك كله — مصطلحا ذا فاعلية اجرائية، متمكنا من الاصطلاحية بوصفه تجليا لبنية مفهومية محددة الدلالة في ممارساته النصية بحيث لا يُغني غناؤه شيء غيره، ولا سيما وهو ينوجد ضمن عائلة تتوفر على منظومة اصطلاحات — أو إذا تحرينا الدقة — (دوال) تترادف — حيناً — في سياقاته التصورية والتحليلية أو يقترن بعضها ببعض، وقد يفضي تساندها وتراكبها إلى التراسل فيما بينها حدّ التوحّد.

وليس ثمة حتمية لاختيار صحة فاعلية الإنزياح وتمكنه سوى استكناه ماهيته واستحضار حدوده وفحص آليات اشتغاله وهذا ما سيتكفل به البحث، فيما سيمرّ.

ليس لنا، إلّا في حدود تعسّفية أن نجترح تعريفا للانزياح يمثل للجمع والمنع، لثرامي مدارات اشتغاله حتى لتكاد تشمل كل أشكال الخرق التي تصيب اللغة، ولتنزّله في إطار يتوفّر على جهاز من المفاهيم تصالحت عليها الحقول المعرفية الأخرى، بوصفه اشتراطا لا مناص عنه لتحقيق الإبداع في الأدب والفن.

فالمنبه الأسلوبى فى كل مجالات المعرفة والفن يفقد تبضه جراء
خضوعه لتنميط معين بفعل العادة والمعايينة التى تتحرى تسويغ تلك
الخروقات، فىأتى الإنزىاح لنقض تلك العادة ولنسف المسلمات المعيارية،
فيسبغ لونا من الجدة، ويشهر التمرد على المعيارية المألوفة، ويمارس
ضروباً شتى من الخروقات وهتك الضوابط المثالية.

ولكننا سننزع — دونما مخالفة من تعسف — إلى ترسيم حدوده،
والاقتراب من مفهومه الذى يستجيب كثيراً للمبادئ التى تنضوي تحت
مظلة تنظير جان كوهين (Jean Cohen)، وما يترشح عنه من طروحات
حول الماهية والحدود، وسيتعصد تصورنا وقاعاتنا حوله بدلالة معطيات
مستكنة خلف استنطاقنا لمرجعيات أخرى. فالمفهوم الذى يتبنساه البحث،
يتشرب الاتجاه الكوهينى، ويتفرع إلى مجارٍ تمتثل كثيراً إلى مجارى كوهين
التي انتمى إليها تصورنا فى عرضيه التقنى والتنظيرى، وإن الأخذ بمفهوم
كوهين، لا يعنى — بحال — استحالة شرعية إضفاء إمكانيات خصبة عليه
انبثقت عن تنظير ينزع بأصوله إلى إطار مرجعي آخر لاسيما إذا كان
يصلح — بشيء من التكييف — لمعايشة هذا المفهوم. كما أن هيمنة كهذه
لا تجعلنا ننكص عن الإفادة من ضروب تنظيرية أخرى اتخذت لها لبوسات
مغايرة، مادام عدم النكوص هذا يستشرف آفاقاً جديدة.

إن استقراءنا لم يستقص — كل الأصول التأسيسية التي امتثلت إليها —
بعد ذلك — رؤى كوهين، فذلك أمر يعسر علينا — فى الحدود المتاحة —
تتبعه، ولم يحط بكل المقولات الحديثة التي لم يرغب عنها ظل كظل كوهين.

وإنما سنحتمي ببعض منها لترصين أسس المفهوم المعرفية، ونسوقها للتدليل على المفهوم بما تهديه إليه من تصورات تكشف محتجا أو تبدد غامضا أو تجلوه.

بدءا، نشير إلى أن للإنزياح مقابلين اصطلاحيين هما (Deviation) و (Deviance)، وهما مترادفان يستعملان بالمعنى نفسه، وإن اجتهد بعض الكتاب — من مثل ليچ (Leech) — في وضع تمييز فارق بينهما، مؤثرين مصطلح (Deviance) على (Deviation) ^(١)، إلا أن طابع الشيوع لازم (Deviation) في حين انحسر مجال (Deviance) الدلالي في الإحالة إلى بعض الجمل (الشاذة) التي لا تتماشى مع قواعد النحو، أي تلك التي لها شكل مشوّه ^(٢)، وقد يتعدى (Deviance) هذا الانحسار، قليلا، ليغدو "مصطلحا جامعا لأي ملفوظ يكون في حالة عدم توافق مع (المعايير النحوية) و(الدالية) أيضا، المتفق عليها في اللغة القياسية" ^(٣).

أما الإنزياح (Deviation) فيشير، على نحو صارم ودقيق — إلى اختلاف في التواتر عن المعيار أو المعدل الاحصائي، كالاختلاف المستند إلى انتهاك الأعراف القياسية للبنية اللغوية، سواء أكانت تلك البنية صوتية

^(١) Adictionary of the Stylistics: Katie Wales, Longmen, London and New York, (Deviation).

^(٢) Adictionary of Linguistics and Phonetice: Crystall David, Basil Black Well, Oxford, 1985 ,p.91 .

^(٣) Dictionary of Language and Linguistics: R.R.K, Hartmen and F.C. Short, Aplied Scince Publisher, London, 1972,p.64.

(فونولوجية) أم معجمية أم دلالية أم نحوية^(٤)، بمعنى أن الإنزياح هو اختراق مثالية اللغة والتجروء عليها في الأداء الابداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، أو إلى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق. والإنزياح لحظة أولى ترتفع آليّة شعريتها بحضور اللحظة الثانية، فالشعرية ميكانيزم ذو لحظتين أو زمنين — حسب كوهين — هما

١- عرض الإنزياح.

٢- نفي الإنزياح^(٥).

فالاستراتيجية الشعرية — تأسيسا على كوهين — ذات طورين، أولهما (سلبي) يحدد فيه النص عن سبيل القاعدة المثلى، ويخرق القانون فتنبثق، في هذا الطور، (المنافرة) حيث يعرض الإنزياح. والطور الثاني (إيجابي) تفقد فيه (المنافرة) ميدانها لصالح (الملائمة) حيث (نفي الإنزياح) الذي تستعيد فيه اللغة انسجامها الذي تخلت عنه في الطور الأول، فتتمّ عندها آليّة الواقعة الشعرية. فالمنافرة التي يشهدها عالم النص، وتشوش إرساليته في اللحظة الأولى، يتحتّم عليها — إجرائيا — قابلية النفي، في

(٤) Adictionary of the Stylistics, (Deviation).

(٥) أنظر: بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، السدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ١٩٤.

اللحظة الثانية، باللجوء إلى التأويل، وحيثما يمكن مثل هذا التأويل أو التصحيح، ينخرط النص في فضاء الشعرية^(٦).

فالإنزياح - إذن - يخرق " قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الإنزياح ليكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد، وأنه لا يعدّ شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية"^(٧)، فالشعر يتغيّر من وراء تحطم اللغة إعادة بَنِيْنَتِهَا في مرحلة ثانية تالية، حيث يتجسد التحطيم (أو عرض الإنزياح) على مستوى البنية في حين تتحقق إعادة البناء أو (نفي الإنزياح)، على مستوى الوظيفة، ويتضامّ العرض والنفي ليشكلا قوام أَوَالِيَةِ تُشْعِرِنِ النص، وبهذا، فالشعري (Poetisation) - حسب كوهين - "عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الإنزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التَبْنِيْنِ، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"^(٨).

(٦) ليس لنا أن ننتدب موضعا بعينه نحيل إليه هذا التنظير، فقد استفرغ كوهين جهده في كتابه (بنية اللغة الشعرية) لاستيفاء لوازم الطور الاول، وسبر معالمه في حين أوقف، لافتضاض خصائص الطور الثاني، كتابه:

(Le Haut Langage. Theorie de la Poetioite, Paris, Plamm Arion.1970).

أنظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، نزار التجديتي، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، المغرب، عدد ١، سنة ١٩٧٨، ص ٥٢.

(٧) بنية اللغة الشعرية، مقدمة المترجمين، ص ٦.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٧٣.

ولابد من مقارنة نماذج شعرية، كمسلك إجرائي، لبلورة، تلك المفاهيم،
وسنبأشر — هنا وفي حدود اقتضاء الضرورة — بعضها منها، لرصد آلية
اشتغاله في الاستراتيجية الشعرية، ففي قول المتنبي:

ولم أر قبلي من مشى البحر نحوه ولا رجلا قامت تعانقه الأسد^(٩)
يتأتى الإنزياح من خرق قانون يقتضي، في الجملة الاسنادية المثالية،
ملاحمة المسند(مشى) و(تعانقه) للمسند إليه (البحر) و(الأسد)، فالإنزياح
هنا لا يحصل إلا إذا نظرنا إلى المفردات بمعانيها الحرفية، أي
(البحر=جماد) و(الأسد=حيوان)، فتكون — عندئذ — متنافرة في هذه
المرحلة(عرض الإنزياح)، ثم تستعيد تلك المنافرة جراء المرحلة الثانية
(نفي الإنزياح) التي تتدخل فيها (الاستعارة) لأجل إعادة الجملة إلى المعيار
وإحداث (ملاحمة) دلالية، حيث يتم فيها العبور من المعنى المعرفي إلى
معنى آخر له به علفة، (البحر←الكريم) و(الأسد←الشجاعان). وبهذا
تستعيد الجملة انسجامها، ويمكن تمثيل هذه العملية على شكل خطاطة،
نفترضها من كوهين^(١٠) — حيث (د) فيها رمز للدال و(م) رمز للمدلول:

د ← م ١ ← ٢

ومن الدال جدا، التأكيد — مع كوهين — على أن تغيير المعنى والانتقال من
المدلول الأول إلى الثاني، آلية تنجو من الاعتبار والمجانية، إذ توجد بينهما
علاقة متغيرة، فان كانت (مشابهة) نكون بازاء الاستعارة، وإن كانت

(٩) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج ٢، ص ٩٧.

(١٠) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص ١٠٩.

العلاقة (مجاورة) نكون بصدد الكناية، وإن كانت العلاقة هي (الجزئية والكلية) نكون بصدد المجاز المرسل، مع ملاحظة أن أنواع المجازات هذه، قد انسحقت — في الاستعمال الشائع — تحت سطوة (الاستعارة) التي باتت تشير إلى جنس صور تغيير المعنى، وقد شايع كوهين هذا الاستعمال، وألمح نجاعةً في استعمال الاستعارة بهذا المعنى^(١١).

وإذن، فالواقعة الشعرية هي جماع لحظتين، تتصفان بالتعاقب والتكافؤ والتتام، تتحقق الأولى على المستوى السياقي، في حين يتم نفيها ضمن ميكانيزم تشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية^(١٢) أي "إن كل الصور، وفي كل مستوى، تتحقق وتتم — حسب كوهين — في الاستعارة"^(١٣) على المستوى الاستبدالي.

والإنزياح إما أن يحدث على صعيد محور (الاختيار)، أو على صعيد محور (التوزيع): ففي قول المتنبي الذي يصف فيه قلما:

يمجّ ظلاما في نهار لسانه ويفهم عن قال مائيس يسمع^(١٤)

إنزياح على صعيد محور الاختيار، لأن مثالية اللغة تفترض إن يمجّ شيئا محسوسا مألوفا مجّه، وفي العدول عن هذا الشيء إلى لفظ الظلام (سمة أسلوبية)، وليس هذا فحسب بل أن ثمة واقعة أسلوبية أخرى متأية من إسناد الفعل يمج إلى القلم، وأخرى في إسناده اللسان إلى القلم...، وفي كل

(١١) المصدر نفسه.

(١٢) المصدر نفسه.

(١٣) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(١٤) شرح ديوان المتنبي، ج ٢، ص ٣٥٣.

منها(علاقة استبدالية) تعرفها الأسلوبية بأنها"تأليف بين جدوليّ اختيار متنافرين ابتداء ائتلفا في سياق توزيعي ركني، فاتسم الخطاب بالسمة الأسلوبية"(١٥).

وأما الإنزياح الذي يتصل بالتوزيع او العلاقات الركنية، فمثاله قول المتنبي:
غيري بأكثر هذا الناس ينخدع إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا(١٦)

فالإنزياح فيه حاصل بتقديم (غيري) على هذه الصورة من الرصف الذي إنْ تصرفنا في شكله البنائي، فقلنا (ينخدع غيري بأكثر هذا الناس)، فان الكلام ينقلب عن جهته - على وفق الجرجاني - ويُغَيَّر عن صورته، وينبؤ فيه اللفظ عن معناه، فمن المعلوم ان الشاعر "لم يرد ان يعرض بواحد كان هناك فيستنقصه ويصفه بأنه مضعوف يُغَرَّ ويخدع، بل لم يرد إلا أن يقول: إني لست ممن ينخدع ويغتر"(١٧). وهذا المعنى لا يستقيم إلا إذا تقدم (غيري) على سائر هذا الرصف، بحيث يتحقق الإنزياح الذي يرتهن بتحقيقه اتصاف هذا الخطاب بالسمة الأسلوبية.

وضمن محوري (الاختيار) و(التوزيع) تندرج أشكال الإنزياح الكثيرة التي يتيسر حصرها - طبقا لكوهين - ضمن مستويات تحقّق الإنزياح

(١٥) الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، السدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط١، ١٩٧٧، ص ١٦٠.

(١٦) شرح ديوان المتنبي، ج٢، ص ٣٣٠.

(١٧) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م، ص ١٦٤.

الثلاثة: الصوتية والدلالية والتركيبية، فـ(المستوى الصوتي) يتشكل الإنزياح فيه اثر اختلال الموازاة الصوتية الدلالية بواسطة النظم الذي لا يوجد الا كعلاقة بين الصوت والمعنى. فاذا كان النثر يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية لأنّ فهم الخطاب يوجب تقسيمه — حسب المعنى — الى فصول وفقرات وجمل وكلمات، فان النظم يضع الوقفة حيث يرفضها المعنى، ويتخلّى عنها حيث يتطلبها^(١٨).

ومما يشتمل عليه هذا المستوى: القافية، والجناس والوزن أو العروض، فالقافية تخلق الإنزياح الصوتي لأنها تقلب الموازاة الصوتية الدلالية التي تقوم عليها سلامة الرسالة النثرية التي لاتؤدي وظيفتها إلا عبر الاختلافات الفونيمائية، فهي — إذن — مقوم يستغل الامكانيات اللغوية للحصول على مماثلة صوتية تسعى اللغة النثرية الى مخالفتها^(١٩).

أما الجناس فهو الآخر مقوم صوتي يشغله السعي ذاته في الوصول الى المماثلة الصوتية التي يتجنبها النثر في حين لا يكتفي الشعر بتقارب الألفاظ المتجانسة فيه بل يضعها في موضع واحد، فيبطل الموازاة التمييزية، لانه يقلب قواعد الكلام فيعبر عن جمل دلالية مختلفة بجمل صوتية متماثلة^(٢٠). أما الإنزياح الذي يحدثه الوزن أو العروض فهو نتيجة تقويته للمشابهة عن طريق المقابلة أو الاختلاف الدلالي بمعنى أن العروض يحقق

(١٨) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص ٥٢ — ٦٠.

(١٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٦ — ٨٣.

(٢٠) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٦ — ٨٦.

وظيفته حين يختلّ — بسببه — توازى الصوت والمعنى، فبينما يراد من المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية أن تكونا دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية، فإن حال الشعر ليس كذلك، إذ أن المماثلة الأخيرة غير متحققة فيه^(٢١). وفي (المستوى الدلالي) يحدث الإنزياح بسبب انتهاك إحدى الوظائف النحوية مثل:

١- الإسناد: فقاتون تأليف الكلمات في جمل يقتضي الملائمة بين المسند والمسند إليه، في حين أن الشعر يقوم على المنافرة بينهما^(٢٢).

٢- التحديد: فاللغة توكل إلى فئة من مفرداتها مهمة التحديد، ولكن الشعر يكون — أحيانا — عاجزا معجما عن أداء وظيفته التحديدية، بمعنى أن المفردة تُكَلَّفُ بأداء وظيفتها هذه، ولكنها تعجز عن إنجازها، فلفظ (الأسود) في (الليل الأسود) لا يحدد نوعا داخل جنس الليل، وهكذا فإن مبدأ الاقتصاد في الخطاب تنمرّد لغة الشعر عليه، لأن الشعر لا يستغني عن الكلمات غير الضرورية^(٢٣).

٣- الوصل: يخضع الوصل بين الكلمات أو الجمل لمقتضيات النحو المقعدة، ويستلزم الانسجام الصرفي والوظيفي للكلمات الموصولة، وسواء أكان الوصل بأداة ربط تركيبية، أم كان مجرد قران يخلو من أية أداة عطف، فإن على طرفيه أن يجمعهما مجال خطابي واحد، أي أن يكون

(٢١) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٧ — ٨٩.

(٢٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(٢٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٣٢ — ١٣٦.

للطرف الأول موضوع الآخر نفسه، وبخلاف هذا - وهذا ما يتحقق في الشعر - يتحقق الإنزياح بسبب انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة متعارضة وغير منسجمة كما في بيت لوركا:

"ملطخة بالقبلات والرمال" (٢٤)

أما في (المستوى التركيبي) فيتحقق الإنزياح فيه جراء خرق القواعد التي تمسّ ترتيب الكلمات، ذلك الترتيب الذي يقتضيه النظام النحوي الصارم، وهذا الخرق هو مقوم للشعرية يتلاشى حين يكون الترتيب عادياً (٢٥).

كان يمكن لنا أن نتوفر على أشكال الإنزياح القابعة وراء هذه المستويات، ولكن ثمة من وقف عندها واستظهر وظائفها على نحو لا يحسن معه أن ننزع إلى مقاربتها من جديد (٢٦).

إن الاستراتيجية الشعرية - طبقاً لحصاد جهد رصين من التنظير الكوهيني الذي سبقت الإحالة عملية - جدلية يتوثب قطباها (العرض/النفي) للتعاقب والتتام بحيث أن الخرق الذي تنشده اللحظة الموسومة بتعارضها مع المسبقات الرائجة في القانون الافتراضي، أو في اللغة المثالية، مشروط بلحظة أخرى تمثل نصف الاستراتيجية الشعرية الآخر، تأتي لترمم تصدّع اللغة وخروقتها، وتروض نوازعها وتعيدها إلى معياريتها ومثاليّتها. وتصور كهذا يستجيب - كثيراً - لتعريف الإنزياح - الذي يرقى

(٢٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥٨ - ١٦٩.

(٢٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٨٠ - ١٨٨.

(٢٦) انظر: مثلاً: الشعرية: د. احمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأربعون، الجزءان الثالث والرابع، بغداد، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م، ص ٨٩ - ٥٠.

إلى كوهين أيضاً بأنه "خطأ متعمد يُستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"^(٢٧). هذا الخطأ - إذن - مشروط بإمكانية تأويله، والوقوف على تصحيحه، لذلك وجب فيه أن تراعى (درجة حرجة) ليس له حق الجور على أسوارها، لأنه محكوم بقانون التواصل. وينبغي، هنا، مباشرة (الجملة غير المعقولة)، لنكشف التباين الحاصل بينها وبين الواقعة الشعرية، إذ انهما - حسب كوهين - يمثلان نفس المنافرة إلا أن المنافرة قابلة للنفي في الواقعة الشعرية، ومتعذرة للنفي في الجملة غير المعقولة لأنها تفتقر إلى اللحظة الثانية (نفي الإنزياح) في حين أن الجملة الشعرية يتجاذبها ميكانيزم، أي "انهما لا يتشابهان، من ناحية البنية، إلا سلباً، أي بقدر ما تخرقان القانون"^(٢٨)

ولما كان ميكانيزم صناعة ما هو شعري يتجاذبه شوطان، أولهما (سالب) يتجلى في خرق منهجي لقانون اللغة، يبدو كأنه نوع من أمراض اللغة، وثانيهما (موجب) يعيد ما يحطمه الأول إعادةً من طبيعة أخرى، فإن الشعر - وحسب كوهين - ليس نثراً يُضاف إليه شيء آخر، بل نقيض للنثر^(٢٩)، ذلك أن الشعر يعمل على إقصاء مبدأ السلبية، مع أن زمنه الأول (سلبى)، لأنه ليس مسكوناً بروح السلب، فهو لا ينقص البناء إلا ليعيد بناءه^(٣٠). إنه يقوم على سلب تلك (السلبية)، بفعل تسلّحه بالإنزياح الذي

^(٢٧) بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٤.

^(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

^(٢٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٩.

^(٣٠) انظر: المصدر نفسه، ص ١٩٤.

هو "استراتيجية تتخذها اللغة الشعرية لتعيد بها إلى اللغة إيجابيتها المطلقة" (٣١).

إن نظام اللغة محكوم — طبقا لسوسير (Ferdinand de Saussure) — بمبدأ رئيس يضمن سلامة الرسالة اللغوية ويحقق إمكانية التواصل اللغوي، وهو مبدأ التعارض والاختلاف، حيث تأخذ بموجبه الكلمة هويتها الخاصة انطلاقاً من تعارضها مع كلمة أخرى. وبهذا فالـ (السلبية) تطبع نسق اللغة العادية، في حين أن اللغة الشعرية لا تتوافق وهذا المبدأ بل انها تناقضه، فهي (سلب) له أي سلب لتلك السلبية، تستعيد به اللغة إيجابيتها الأولى، وتجد الكلمات هويتها المفقودة في ذاتها، قبل أن يحكمها مبدأ التعارض هذا (٣٢).

وتأسيسها على هذا تكون "بنية الكلام غير الشعري العميقة، محكومة بمبدأ التقابل، وهو المبدأ الذي يستحيل — على وفق كوهن — تطبيقه على الكلام الشعري" (٣٣)، لذلك يقترح تعريفا مقتضبا هو "أن الشعر لغة بدون سلب، فليس للشعر من نقيض" (٣٤).

(٣١) نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٦٠.

(٣٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٣٣) Le Haut Langage. Theorie de ia Poeticite, p.48

عن فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة: عبد الله صولة، مجلة دراسات سيميائية أدبية دار سال، قاس، المغرب، عدد ١، خريف ١٩٨٧، ص ٩٤ - ٩٥.

(٣٤) ibid, p.79.٦١ ص عن (نظرية الإنزياح عند جان كوهن).

وقد أخذ كوهين من نظرية الدلالة التوليدية، مفهوم الافتراض، كيما يوضح الكيفية التي تحقق فيها استراتيجية الإنزياح هدفها في تجريد اللغة من مبدأ (السلب)، وبالتالي إعادتها إلى إيجابيتها الكاملة، والوصول بها إلى كلية المعنى وشموليته أو إلى الاستبداد الدلالي. ان هذا المفهوم (أي الافتراض) يكشف عن مواطن الشذوذ الدلالي الذي هو تناقض بين المفروض المنطوق والمفترض^(٣٥). فمثلا إن عبارة مثل (الدقات الناقوسية الزرقاء) شاذة دلاليا لان المفروض أو المطروح (زرقاء) يناقض ما هو مفترض (مسموعة). ويظل التناقض قائما باستبدالها "زرقاء" بسالبها المعجمي أي (حمرء أو صفراء أو....) او سالبها التركيبي النحوي (ليست زرقاء)، لان قولنا عنها أنها ليس لها لون أزرق يعني أن لها لونا آخر غير الأزرق، وهو بدوره غير قابل لان يكون مسندا لها لأنها أي (الدقات الناقوسية) (مسموعة)، أي أنها غير خاضعة لمبدأ السلب، فتظل — لذلك — شاذة دلاليا لتناقض المفروض فيها مع المفترض، فلفظة (زرقاء) هنا — إذن — ليس لها مقابل أو معارض، حتى لكأنها المعادل الوحيد للحقل الدلالي للون، فتغدو اللون الوحيد الموجود في العالم الذي يمكن إطلاقه على هذا الصوت (الدقات الناقوسية)، وذلك هو الشمول الدلالي الذي يحققه الإنزياح في الشعر^(٣٦)، بخلاف الكلام العادي، فعبارة مثل (النافذة البيضاء)

(٣٥) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٩٧، ونظرية الإنزياح عند جان كوهن،

ص ٦١.

(٣٦) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٦٢.

خاضعة لمبدأ النفي أو السلب معجميا أو تركيبيا "كما أنها تشغل حيزا فحسب من عالم الخطاب، فصفة البياض لا يمكن لها ان تستند الا الى اشياء قابلة للتلون، فتكون لفظة (بيضاء)، اذن، تفترض أن (لها لونا)، وعليه فلا تناقض ههنا بين المنطوق والمفترض، بين خصائص النافذة الدلالية ككائن جامد قابل للتلون، وبين حقيقة البياض الدلالية"^(٣٧).

هذه البنية المفهومية المهيمنة، انتمى إليها تصوّرنا عن الإنزياح، وتصالحت عندها — فيما نرى — جلُّ شعاب البحث التنظيري والتطبيقي في الخطاب العربي

وبعد... فليس ثمة ما يغري على القول أن الإقرار بوحداية المفهوم، بإزاء التعددية الاصطلاحية له في الخطاب العربي، حديث خرافة، وليس ثمة ما يدعونا — في الوقت ذاته — إلى الزعم بأن إشكالية الاصطلاح إشكالية زائفة، مادام بحثنا لا يرتاب في شأن الإعلان عن واحدية المفهوم، ذلك أن الإنزياح — في الخطاب العربي المعاصر — يُمَاهِي بدوال تتنوع على نحو يتسع لصنع مسرد اصطلاحى، أي أن هناك بذخا اصطلاحيا بإزاء واحدية المفهوم التي التقت في منعطفها تلك الاصطلاحات التي تراحمت فيما بينها للظفر بحق الإطلاق على هذا المفهوم، ولعلها ظلت عاجزة عن تمثيل ثيماته، لأسباب سنتوفر عليها لاحقا.

طبعت البحث فيه، إذن، (إشكالية) تتجسد في شبكة الدوال التي تشير إليه، لان المشتغلين به، وإن صدّروا عن مفهوم واحد، فأنهم اختلفوا، كثيرا، في

(٣٧) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٩٧.

توحيد المقابل الاصطلاحي الدقيق له، وإشاعته على نحو يكتسي فيه الاستقرار والثبات العلمي. وسنعرض للأكثر رواجاً من بين تلك الدوال اللغوية التي تحف بهذا المفهوم، ثم نتبنى المصطلح الذي يتوفر على تفرد شبه تام، أو خصوصية ما، لم يكن غيره ليفي بها:

١- الإنزياح:

إن الإنزياح، بوصفه متصوراً لم يتنكر له الخطاب النقدي والبلاغي العربي، كما سيكشف عن ذلك فصل (الأصول والمقولات)، ولكنه لم يتمكن من مقومات (المصطلحية) إلا في الخطاب الحديث، ولعل فضل انبثاقه يعزى إلى عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" ^(٢٨)، أما شيوعه فيعود إلى مترجمي كتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية)، وهما محمد الولي ومحمد العمري ^(٢٩)، إذ التزام — على امتداد هذه الترجمة —

^(٢٨) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٥٨، وقد تبناه أيضاً في: مساهمة الأسنية في تحديد الأسلوب الأدبي، منشور ضمن كتاب قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، تونس، ط ١، ١٩٧٨، ص ١٠٢.

^(٢٩) تبنى الولي هذا الاصطلاح — أيضاً — مع مبارك حنون في ترجمتها لكتاب رومان ياكوبسون (قضايا الشعرية): دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٨، ص ٧٠ وتبناه العمري — أيضاً — في ترجمته لمقال: الرودايش: د.و. فوكما (مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية والفلسفية)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب عدد ٢ سنة ١٩٨٨، ص ١٦، وترجمته لكتاب هنريش بليث (البلاغة والأسلوبية): دراسات سال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩، ص ١٤. ومن تبناه من المترجمين، منذر عياشي في ترجمته لكتاب بيير جيرو (الأسلوب والأسلوبية): مركز الإمام العربي، بيسروت، د، ت، ص ٥٥، وطلال وهبة في ترجمته لكتاب كرستيان بابلون (مدخل إلى الأسنية): المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ٢٢٣.

(الإنزياح) مقابلاً لمصطلح (Ecart). ثم تبنياه في بعض بحوثهما^(٤٠)،
 بالوعي النظري المطروح عند كوهين، فأتاحا له إخصاباً أهله ليكون
 مصطلحاً ناجزاً لا يغلقه على مدلول مركزي يتسم بالدقة والوضوح.
 ثم تواتر ورود هذا الاصطلاح عند كثيرين،
 منهم - مثل - عدنان بن ذريل^(٤١)، ومحمد
 مفتاح^(٤٢)، ونزار التجديتي^(٤٣)، وكمال أبو ديب^(٤٤)،
 وحמיד الحمداني^(٤٥)، ومحمد عزام^(٤٦) ومنذر
 عياشي^(٤٧)، ومحمد نديم خشفة^(٤٨)، وعمر
 أوكمان^(٤٩)، ومحمد الماكري^(٥٠)، وحسن ناظم^(٥١).

-
- (٤٠) انظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص١٧، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الكثافة - الفضاء - التفاعل : محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص٣٦.
 (٤١) انظر: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٠، ص١٤٤.
 (٤٢) انظر: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير - بيروت، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص١١.
 (٤٣) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٥٠.
 (٤٤) انظر: لغة الغياب في قصيدة الحادثة، مجلة الأقلام، إيار، ١٩٨٩، ص٧.
 (٤٥) انظر: أسلوبيّة الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيمانية أدبية لسانية مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص٦٢.
 (٤٦) انظر: الأسلوبية منهجاً نقدياً، نشرة وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص١٧.
 (٤٧) انظر: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص٤٧.
 (٤٨) انظر: تبادل الضمان وطاقته التعبيرية، مجلة البيان الكويتية، العدد ٢٩٢، ١٩٩٠، ص٧.
 (٤٩) انظر: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص١٠١.
 (٥٠) انظر: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص٢٤.
 (٥١) انظر: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص١١١.

٢- الانحراف:

لعل ما كتب للانحراف من رواج كان أعتى مما للانزياح، وقد اكتسب نوعاً ما مقومات الاصطلاح، فانتدبه - اصطلاحياً - بوصفه دالاً على مفهوم الإنزياح، كثيرون منهم: عبد الحكيم راضي^(٥٢)، ومحمود عياد^(٥٣)، ومصطفى ناصف^(٥٤)، وشكري محمد عياد^(٥٥)، ومحمد مفتاح^(٥٦)، ويمنى العيد^(٥٧)، واحمد درويش^(٥٨)، وسعد مصلوح^(٥٩)، وصلاح فضل^(٦٠).

(٥٢) انظر: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، ط١، د.ت، ص ١٩١.

(٥٣) انظر: الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١، ص ١٢٥.

(٥٤) انظر: نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٨٥.

(٥٥) انظر: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٢، ص ٤٦ - انظر أيضاً: البلاغة العربية وعلم الأسلوب، ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبية: دراسة أسلوبية (اختبار وترجمة وإضافة)، دار العلوم، ط١، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥، ص ٢٣٣. وانظر أيضاً: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب الغربي، انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص ٧٨.

(٥٦) انظر: في سيمياء الشعر العربي القديم، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٢، ص ٥٠.

(٥٧) انظر: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ٧٦.

(٥٨) انظر: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مجلد ٥، عدد ١، ١٩٨٤، ص ٦٧.

(٥٩) انظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص ٣٧، انظر أيضاً: الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء الوظيفية، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد العشرون، العدد الثالث، ١٩٨٩، ص ١٠٦.

(٦٠) انظر: علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ص ١٥٤. انظر أيضاً: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧، ص ٣٧٥.

وعبد الله الغدامي^(٦١)، وصباحي البسـتـاني^(٦٢)،
 وشافيـع السـيـد^(٦٣)، وكمال أبو ديب^(٦٤)، ومحمد
 غاليـم^(٦٥)، وسامي سويـدان^(٦٦)، ورجاء عيـد^(٦٧)،
 ومحمد عبد المطـلـب^(٦٨)، وموسـى
 ربابـعـة^(٦٩)، فـتـح اللـه أحمـد سـليـمـان^(٧٠)، بسام
 قـطـوس^(٧١)، وآنعام فائق^(٧٢)، وآمر سلـوم^(٧٣)...

(٦١) انظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥، ص٢٣.

(٦٢) انظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٦٤.

(٦٣) انظر: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٦، ص١٣٩.

(٦٤) انظر: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص١٣٥.

(٦٥) انظر: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٦٠.

(٦٦) انظر: دراسة النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص٣٣.

(٦٧) انظر: مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، من بحوث مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، ١٩٨٩، ص١٠.

(٦٨) انظر: العلامة والعلامية دراسة في اللغة والأدب، دار الوطن العربي، القاهرة ط١، د.ت، ص١٢٠.

(٦٩) انظر: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٩٠، ص٤٥. انظر أيضا: الانحراف مصطلحا نقديا، من بحوث مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، ١٩٩٤، ص١.

(٧٠) انظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص١٩.

(٧١) انظر: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل)، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية، المجلد التاسع عشر (أ) العدد١، سنة١٩٩٢، ص١٩٩.

(٧٢) انظر: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب: أنعام فائق محي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص١٣.

(٧٣) انظر: الإنزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دار القدير، دبي، السنة الرابعة، عدد(١٣)، المحرم ١٤١٧هـ - حزيران ١٩٩٦، ص٣٥. وليس تناقضا منا أن ندرج هذا البحث ضمن البحوث التي انتدبت (الانحراف) وتبنته، مع ان عنوان هذا البحث يحمل مصطلح (الإنزياح)، ذلك ان=

وقد احتفى بالمصطلح - أيضا بعض المترجمين الذين نقلوا لنا
بحوثا وكتبا أجنبية من مثل: محي الدين صبحي^(٧٤)، وسليمان العطار^(٧٥)،
وعبد اللطيف عبد الحليم^(٧٦)، وسلمان الواسطي^(٧٧)، وألفت الروبي^(٧٨)،
ومصطفى ماهر^(٧٩)، ومحمد الولي وخالد التوازني^(٨٠)، ويونيل يوسف
عزيز^(٨١).

= (سلوم)، ما تعدّى بمصطلح (الإنزياح) عتبة العنوان، فقد استبدله بـ (الاحراف) في سائر بحثه (انظر: ص ٣٦ - ٥٢)، وليس بمستبعد أن نهمل - بعد ذلك - هذا البحث، مع أن عنوانه يمت بصلة وثقى إلى دراستنا هذه، ذلك أنه غارق في اللامنهجية والسطو على جهود غيره، فبينما يدرس موكاروفسكي الإنزياح على نحو عام وشامل في دراسته (اللغة المعيارية واللغة الشعرية، المنشورة في مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد ١، ١٩٨٤، ص ٤٠) نجد (سلوم) يقتض منه تصوراته ووجهات نظره ويطبّقها على الإنزياح الصوتي دونما إشارة منهجية دقيقة إلى منابته الموكاروفسكية. انظر مثلا ص ٥٠ - ٥٢.
(٧٤) انظر: ترجمته (كتاب رينيه ويلك، وأوستن وارين (نظرية الأدب)، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢، ص ٢٢٣.

(٧٥) انظر: ترجمته لمقال: الأسلوبية علم وتاريخ: فيتور ماتويل، مجلة فصول، لمجلد ١، ع ٢٤، ١٩٨١، ص ١٤٢.

(٧٦) انظر: ترجمته لمقال هوجو مونتييس (الأسلوب والأسلوبية)، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، السنة الثانية، ١٩٨٣، ص ٩٤.

(٧٧) انظر: ترجمته لمقال روجر فولر (نظرية اللسانيات ودراسة الأدب)، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، ١٩٨٤، ص ٩٣.

(٧٨) انظر: ترجمة مقال: بيان موكاروفسكي (اللغة المعيارية واللغة الشعرية)، ص ٤٠.

(٧٩) انظر: ترجمته لمقال ليوزف شترليكا (الأسلوب الأدبي من كتاب: مناهج علم الأدب) مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ص ٧٣.

(٨٠) انظر: ترجمتهما للكتاب صامويل د. ليفن (البنيات اللسانية في الشعر)، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ط ١، ١٩٨٩، ص ٧١.

(٨١) انظر: ترجمته لمقال إدوارد ستاكيفينج (فن الشعر البيوي وعلم اللغة)، مجلة الأقلام، العددان ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٩٨٩، ص ٢٠٦.

وقد تحصلّ لنا بمعاينة الإطار المعجمي للانحراف، ان من معاني "حرف عن الشيء يحرف حرفاً وانحرف وتحرف واحرورف: عدل (...) واذا مال الانسان عن شيء يقال تحرف وانحرف وأحرورف" (٨٢).

أما تأصيل الانحراف وتحديدده في الخطاب الموروث، فان استقراءنا أتاح لنا ان نتوفر على حقيقة انه مؤرس بوصفه مفهوما اكتسب — نوعاً ما — مقومات الاصطلاح، وقد نشأ في سياقات ليُشَخَّص أشكال التحول اللفظي والدلالي أو ليكون دالا على أشكال المروق عن الأوافق الصوتية الصرفية المتواطأ عليها في اللغة.

فمثلاً، انتعش (الانحراف) عند ابن جني (٣٩٢هـ)، حيث أسفرت بعض مباحثه عن تصور أن "كلام العرب كثير الانحرافات ولطيف المقاصد، وأعذب ما فيه تلفته وتثنيه" (٨٣).

وَوَسَمَ بعضَ اللوازم التي تستوفيها اللغة، خدمةً للارتكاز الشعري الذي تكون به نافرة عن المعيار بـ "الانحرافات في صناعة الشعر" (٨٤).

ومن المفاهيم التي أخصبها ابن جني، (تحريف الكلام) وهو "تغييره عن معناه كأنه ميل به إلى غيره، وانحرف به نحوه كما قال عز اسمه في صفة

(٨٢) لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦، مادة (حرف)، ج ٩، ص ٤٣.

(٨٣) المحتسب في تبیین وجوه شواذ القراءات والایضاح عنها: ابن جني، تحقيق: علي الناصف النجدي ود. عبد الحليم النجار، ود. عبد الفتاح اسماعيل سلمي، دارسزكين للطباعة والنشر، استانبول، ط ٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ج ٢، ص ٨٦.

(٨٤) انظر: الخطريات، ابن جني، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، مؤسسة جواد للطباعة، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٨٨، ص ٩٣.

اليهود (يحرّفون الكلم عن مواضعه)^(٨٥) أي يغيرون معاني التوراة بالتمويهات والتشبيهات، ويقال: انحرف الإنسان وغيره عن الشيء وتحرف واحرورف^(٨٦).

وقد عقد ابن جنّي باباً ضمن أبواب (شجاعة العربية) سماه "فصل في التحريف" تمثل إليه ثلاثة أضرب هي تحريف الاسم والفعل والحرف^(٨٧)، ولنا ان نلاحظ — كما لاحظ حسن سليمان — ان ابن جنّي قد استعمل مادة (حرف)، ومنها انحرف وانحرف ومنحرف وتحريف ومحرف "للدلالة على التغيير في اللفظ والمعنى، أو في الصيغ والاساليب، مع الاعتبار بان الأصل فيه شيوعه في المستويين الصوتي والصرفي غير ان الذي يلحظ على استعمال ابن جنّي للتحريف يطلقه على الضرورة وضروب الاتساع على حد سواء"^(٨٨).

ويتجلى وعي القرطاجني (٦٨٤هـ) بالانحراف في كونه وسيلة إبداعية للعدول عن الإبلاغ المحض أو الوظيفة الاتصالية إلى الوظيفة الشعرية، ذلك أن بيان المعاني الشعرية — حسب — يكون بتعريفها من الأوصاف التي تبعتها عن البيان ومنها كون "المعنى منحرفاً بالكلام وغرضه عن مقصده

(٨٥) النساء، آية ٤٦.

(٨٦) سر صناعة الاعراب، ابن جنّي، تحقيق د. حسن الهنداوي، دار القلم، بيروت، ط ٥، ١٩٨٥، ج ١، ص ١٦.

(٨٧) انظر: الخصائص ابن جنّي، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط ١، ١٣٧١هـ — ١٩٥٢م، ج ٢، ص ٤٣٦ — ٤٤٢.

(٨٨) الاتساع في اللغة عند ابن جنّي: حسن سليمان حسين، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، في كلية الآداب بجامعة الموصل، ١٤١٦هـ — ١٩٩٥م، ص ٤٤.

الواضح معدولا إليه عما هو أحقّ بالمحل منه"^(٨٩). وقد انحسر وعي الزركشي (٧٩٤هـ) بالانحراف في كونه خروجاً عن نمط ظاهر الكلام، وتسرب إلينا مثل هذا التصور عنه، من قوله: ان اصل (الغز) - وهو من الكلام الموسوم بالفنية العالية عنده - "الطريق المنحرف، سمي بذلك لانحرافه عن نمط ظاهر الكلام"^(٩٠).

٣- العدول:

العدول مقولة استخدمت بمواضعاتها المعجمية في سياقات متعددة في الموروث، وظلت غير مؤطرة بالمفهوم الاصطلاحي الراهن، إذ غلب على استعمالها معناها اللغوي، ولم تصبح مدونة اصطلاحية إلا في الخطاب الحديث حين خصصها العرف الاصطلاحي بمفهوم معين التقت فيه مع تلك الدوال في المنظومة الاصطلاحية، قيد الدرس.

ومما يعزّز كون العدول لم يُطرح في الخطاب الموروث بوصفه مصطلحاً، ان بعض معاجم المصطلحات البلاغية والنقدية أغفلت ذكره^(٩١).

^(٨٩) منهاج البلقاء وسراج الأدياء: حازم الفرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص ١٧٧.

^(٩٠) البرهان في علوم القرآن: بدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط ١، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م، ج ٣، ص ٢٩٩.

^(٩١) انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط ١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م. وانظر للمؤلف نفسه: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٩.

يرقى انتداب (العدول) لاحتواء المفهوم — موضوع البحث — إلى المسدي الذي أدرك — فيما يبدو — أن العدول لا يصلح لتجلية ذلك المتصور المعاصر، إلا عن طريق التوليد المعنوي له، ذلك أن الخطاب الموروث أوقفه على سياق محدد^(٩٢).

وقد مؤرس، بعد ذلك، مكتنها أسرار البنية المفهومية التي أنيط به أن يكون تحققاً عيانياً لها^(٩٣). وكانت له حظوة صادفها عند حمادي صمود الذي جعله يتبوأ منزلة أحسن مقابل ينهض — على وفقه — بالحمولة الدلالية للـ (Ecart) عند الأسلوبيين^(٩٤). وظهر الوعي بهذا عند غيره، فتيسر له، أن يرسل — وبكثير من العفوية — تقريراً نصّه: أن "العدول كلمة اخترت من بين كثير من الكلمات المقاربة لها دلالياً، ومنها الإنزياح والخروج والاحراف والفجوة وغيرها، لقدرتها على شمول تلك المقاربات، ولاستعمالها القديم عند العرب، ولكننا — حسب قوله — لن نضعها مكان مقارباتها حين يقتضي المقام واحدة منهن، إنما نجعلها الخيمة التي تضمنهن جميعاً"^(٩٥).

(٩٢) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٥٨-١٥٩.

(٩٣) انظر: ممارسة كهذه في: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٣-٩٩.

(٩٤) انظر: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري، منشورات الجامعة التونسية، ط ١، ١٩٨١، ص ٥٢.

(٩٥) المقارقة في شعر الرواد، دراسة في نتاج الرواد من الشعر الحر: قيس حمزة الخفاجي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية بالجامعة المستنصرية، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م، ص ٦٣.

وثمة ما يحظر علينا القناعة بمثل هذا التقرير، إذ لم يبرر الباحث كيفية شمول هذا المصطلح لكل تلك المقاربات، ولم يترصد مستلزمات طابع الشمول هذا، وهل ترسخت القناعة فيه نتيجة إحصاء واستقراء أم حصيلة فحص دلالي؟، وهل لنا - من ثم - أن نتعامل مع الاستعمال - طبقاً لتقريره ذلك - بوصفه اشتراطاً لا مناص عنه لدقة الاختيار؟، فكون العرب استعملوا العدول دون سائر تلك المقاربات - حسب - لا يمنحه - فيما نرى - امتيازاً للاختيار أو القدرة على الشمول، لأن ما يتجه إلينا، بازاء هذا الأمر خلافه تماماً، كما سنبين هذا لاحقاً. ثم أنه ما دام قد صرح بهذا - دونما حذر - وأرضخ تلك المصطلحات لشكل من أشكال الوفاق والتقارب، فلم تخوف من أن يضع (العدول) مكان مقارباته، حينما يقتضي المقام واحدة منهن؟، وليس هذا، فحسب، بل إن الباحث قد ضيق من مدار اشتغال العدول إلى حدٍ صيره فيه صفة من صفات كثيرة ينبغي أن تتوافر عليها (المفارقة) لتغدو (خصيصة اسلوبية)^(١٦). وليس موضع القدح - هنا - في هذا التضيق، فحسب، بل في انتحائه بالعدول منحى صار فيه شكلاً من أشكال المفارقة، في حين انتمى تصورنا إلى عكس ذلك تماماً.

(١٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٩-٧١.

وقد انفتح المتصور النظري لمحمد عبد المطلب على (العدول) فتعامل معه^(٩٧)، ووسع من حدوده، ليبسط ظله على كل أشكال المجاز التي يرى أنها تلتقي جميعها في منعطفه، وتنضوي جميع علاقاتها في كنفه^(٩٨). وارتكز على مثل هذا المعطى التنظيري بسام قطوس، فتسنى له — بعد أن سلّم بهذا — أن يصرّح بان الانحراف كان موجودا في نقدنا العربي القديم من خلال الاستعارة والمجاز بمسميات كثيرة، منها (العدول)^(٩٩). وممن قارب العدول، فتلامح في بحثه، الأزهر الرناد^(١٠٠)، ولنا أن نمسك بهذا الدال عند البعض ممن ارتكز بحثه على مقارنة دال آخر، فتوفر على العدول في مواضع، بوصفه مرادفا للانحراف^(١٠١) وللانزياح^(١٠٢) والعدول من بين دوال كثيرة ومتباينة، ترددت دلالة الإنزياح مؤطرة فيها، ولم يتكرر — بعضها — لمثل هذا المفهوم الذي انطوى عليه هذا المصطلح حديثا، ويعدّ (العدول) — بوصفه دالا لغويا لا مصطلحا ناجزا — أكثر أصالة من غيره، إذ يرث عن الخطاب الموروث بعض استعمالاته التي لم يستطع فيها أن يكون حلا من تبعة أحد مدلولاته المعجمية المهيمنة،

(٩٧) انظر: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٩٨، انظر أيضا: العلامة والعلامية، ص ١٠٩.

(٩٨) انظر: البلاغة والأسلوبية، ص ٦٨.

(٩٩) انظر: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني...، ص ١٩٩.

(١٠٠) انظر: دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٢، ص ٢١.

(١٠١) انظر: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٨٦.

(١٠٢) انظر: مفاهيم الشعرية، ص ١١٧.

وتعثرَ - كثيرا - في الاهتداء إلى مدلول اصطلاحى ينفلت من سلطان هذا المدلول اللغوى المهيمن.

ولنستجوب - قبل الشروع بمجابهة العدول في الخطاب الموروث - تلك المواضع المعجمية المهيمنة التي نستشف وراءها محتوى مشتركاً واحداً التقت عنده المعاجم وتتابع عليه. فمن تلك المواضع أن "العدل أن تعدل الشيء عن وجهه فتميله، عدلته عن كذا، وعدلت أنا عن الطريق"^(١٠٣) و"العدل أن تعدل الشيء عن وجهه (...)" وهو من قولهم عدل عنه يعدل عدولا إذا مال كأنه يميل من الواحد إلى الآخر"^(١٠٤) و"عدل عن الشيء إذا ملت عنه"^(١٠٥) و"عدل عن الطريق جار و انعدل عنه مثله"^(١٠٦).

إن هذه المواضع ستجور كثيرا على المدلول الاصطلاحي للعدول، بحيث يتعسر - كما سنرى لاحقا - انفلاته من سلطاتها.

سيستقرئ البحث - إذن - السياقات الموروثة التي تُصنفي (العدول) على التحولات الإبداعية التي لا تراعى عرف اللغة، وتسمُ أشكال الخروج من تبعيتها بـ (العدول)، فليس منوطاً بالبحث رصد السياقات الأخرى التي أضفت (العدول) صفةً لغير التحولات الإبداعية، كالتى تستعمله بمواضعاته

(١٠٣) العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، مادة (عدل) ج ٢، ص ٣٩.

(١٠٤) لسان العرب، مادة (عدل) ج ١١، ص ٤٣٥.

(١٠٥) جمهرة اللغة: ابن دريد الأزدى، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٣٤٥هـ، مادة (عدل)، ج ٢، ص ٢٨١.

(١٠٦) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر، ج ٥، ص ١٧٦١، مادة (عدل).

المعجمية تلك، أو كالتى تصف (اللحن) - وليس هذا سوى مثل - بأنه الكلام "المعدول عن جهته والمصروف عن حقه" (١٠٧).

وردت هذه المقولة بصيغة (العدول) في سياقات كثيرة منها - مثلاً - ما نصادفها عند ابن جني (١٠٨)، وابن سينا (١٠٩) (٤٢٨هـ-)، وابن الأثير (١١٠) (٦٣٧هـ-)، والعلوي (١١١) (٧٤٩هـ-) والسبكي (١١٢) (٧٧٧هـ-)، ووردت كذلك بصيغة الفعل (عدل) أو سائر مشتقاته في سياقات أخرى منها مثلاً ما وجدناه عند الرماني (١١٣) (٣٨٤هـ-)، وابن جني (١١٤)، والجرجاني (١١٥) (٤٧١هـ-)، والزمخشري (١١٦) (٥٣٨هـ-).

(١٠٧) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخاتجي بالقاهرة، طه، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ج ١، ص ١٦١.

(١٠٨) انظر: الخصائص، ج ١، ص ١٦٢، وج ١، ص ٣٩٩، وج ٣، ص ٢٦٧.

(١٠٩) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء: ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٥٣، ص ١٧٤.

(١١٠) انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٠، ج ٢، ص ١٨٤.

(١١١) انظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٢٢هـ-١٩١٤م، ج ١، ص ٧٩، وج ٢، ص ١٣٢.

(١١٢) انظر: عروس الأقراح في شرح وتلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي، ضمن شروح التلخيص، مطبعة السعادة، بمصر، ط ٣، ١٣٤٣هـ، ج ١، ص ٤٧٤.

(١١٣) انظر: التكت في إعجاز القرآن: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦، ص ١٠٤.

(١١٤) انظر: الخصائص، ج ١، ص ٣٩٩، ج ٣، ص ١٨٠-١٨١.

(١١٥) انظر: دلائل الإعجاز، ص ١٠١.

(١١٦) انظر: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم الزمخشري، دار المعرفة، بيروت، د. ت، ج ١، ص ١٠.

والقرطاجني^(١١٧) (٦٨٤هـ)، وشهاب الدين الحلبي^(١١٨) (٧٢٥هـ)،
والعلوي^(١١٩).

ونحن إزاء تلك النصوص نتلمس أن اللغة الإبداعية إنما تنشأ عن
العدول نتيجة التحول من الكلام المبتذل إلى العالي الطبقة^(١٢٠)، أو التحول
من معنى إلى آخر، أي العدول باللفظ عما يوجبه له أصل اللغة من
معنى^(١٢١)، فيكون المعنى "معدولا" إليه عما هو أحق بالمحل منه حتى يوهم
المعنى أن المقصود به ضد ما يدل عليه اللفظ المعبر به عنه^(١٢٢)، أو
يحصل العدول نتيجة التحول في صياغة اللفظ من صيغة افتراضية أو
حقيقية إلى صيغة أخرى^(١٢٣)، أو التحول من أسلوب إلى أسلوب آخر^(١٢٤)،
أو من حرف إلى حرف آخر^(١٢٥).

(١١٧) انظر: منهاج البلغاء، ص ١٧٧ و ٤١٥.

(١١٨) انظر: حسن التوصل إلى صناعة الترسل، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر،
بغداد، ١٩٨٠، ص ١٠٤.

(١١٩) انظر: للطراز، ج ١، ص ٧٧.

(١٢٠) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٤.

(١٢١) انظر: أسرار البلاغة، تحقيق هريتر، دار المسيرة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م،
ص ٣٦٥-٣٦٦.

(١٢٢) انظر: منهاج البلغاء، ص ٤١٥.

(١٢٣) انظر: التكت في إعجاز القرآن، ص ١٠٤ - والخصائص، ج ١، ص ١٦٠-١٦١، والمثل
السائر، ج ٢، ص ١٨٤.

(١٢٤) انظر: للطراز، ج ٢، ص ١٣٢.

(١٢٥) انظر: المثل السائر، ج ٢، ص ٢٤١.

هذا فضلا عن تنبّه علمائنا إلى العدول الذي يحدث في مستوى الكلمة. فوضعوا له معاجم سميت بمعاجم المعاني، ومن خلال التغير الذي يطرأ على نظام الجملة فقد بحثوا العدول الذي يحدث على مستوى التركيب، ويبقى العدول الذي يحدث على النص كله هو عدول يشير إلى قضية التطور في الجنس الأدبي^(١٢٦).

٤- الانتهاك:

لا نجابه بـ (الانتهاك) في الخطاب الحديث إلا مسيحاً ببعض من شبكة الدوال هذه، وتلك حالة تنأى به عن مسوِّغ شخوصه بوصفه مصطلحا، فهو غير صالح اجرائيا الا بما تمنحه تلك المصاحبات من مردودية التشكّل اصطلاحيا، أي أن (اصطلاحيته) ترتّهن باقترانه بمصطلح آخر، فأحيانا يتنزّل في سياق مشفوعا بمصطلح الانحراف، مثلما نألف هذا عند ألفت الروبي^(١٢٧)، وفتح الله احمد سليمان^(١٢٨)، وأحيانا أخرى مقترنا بالإنزياح، مثلما يلقانا عند طراد الكبيسي^(١٢٩)، وأخرى بالعدول على وفق تصور محمد عبد المطلب له^(١٣٠)، على اننا لا نعدم من رشّح (الانتهاك) مقابلا اصطلاحيا لـ (الإنزياح) الكوهيني، كعبد السلام المسدي^(١٣١)، وصلاح

(١٢٦) المنظور اللغوي في الدراسات البلاغية عند العرب نجود هاشم شكري، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م، ص ٣٧.

(١٢٧) انظر ترجمة مقال: بيان موكاروفسكي (اللغة المعيارية واللغة الشعرية)، ص ٤٢.

(١٢٨) انظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٣.

(١٢٩) انظر: كتاب المنزلات منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص ١٠٣.

(١٣٠) انظر: البلاغة والأسلوبية، ص ١٩٨.

(١٣١) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٦.

فضل^(١٣٢)، إلا انهما - فيما يبدو - ارتابا، كثيرا، في شأن تبنيّه، فغيبته معالجة الاول، لتمثّل التسمية فيها إلى دال آخر هو (الإنزاح) مع الإقرار بإمكانية نعتّه بـ(التجاوز) أو (العدول)^(١٣٣)، وانفتحت معالجة الثاني على دال آخر هو (الانحراف) الذي هيمن على حق الإطلاق على البنية المفهومية المعالجة عنده^(١٣٤).

أما في الخطاب الموروث، فإن نسبة تواتره تكاد تكون نادرة، وهو فيها لم يتخلّص - أيضا - من تبعيته لبعض الدوال المشابهة، على نحو جعل باحثا معاصرا يستحضر لفظة (نهك) ومشتقاتها، كما وردت في سياقات ابن جني، ويحصرها في منظومة واحدة بوصفها - حسب - ألفاظا دالة على الاتساع^(١٣٥).

٥- تجاوبت أصداء المفهوم - قيد الدرس - في دوال لغوية أخرى لم يمنحها الاستعمال شيوعا، فضلا عن أنها غير متمكنة من الاصطلاحية لعدم استقرارها، وقصورها عن استيعاب معنى واضح ودقيق. ولهذا فإن أغلب من لجأ إليها كان ينشط سياقه بدال آخر اطمأن الخطاب الحديث إلى تقريره بوصفه أكثر شيوعا واستيعابا وتجسيدا للمفهوم المعبر عنه، فقد ذكر سامي

(١٣٢) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، ١٩٩٢، ص ٦٤.

(١٣٣) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٥٨-١٥٩.

(١٣٤) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٧-١٦٤.

(١٣٥) انظر: الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص ٤٦-٤٧.

سويدان (الخروج)^(١٣٦)، ودعّمه بـ(الانحراف)^(١٣٧)، وذكر محمد غالي (الشذوذ)، و أعقبه، أيضاً، بـ(الانحراف)^(١٣٨). ويصدق مثل هذا - إلى حد ما على استعمال صبحي محي الدين لـ(الازرار)^(١٣٩).

وممن احتفى بدوال، غير تلك، نازك الملائكة ومحمد مفتاح اللذان يرقى إليهما تبني (الخرق)^(١٤٠)، وعبد السلام المسدي الذي يرى أن (التجاوز) يصلح مقابلاً للمتصور النظري للإنزياح^(١٤١)، ومحمد بنيس الذي انتدب (البعد) للكشف عن متصور مماثل^(١٤٢)، وموريس أبو ناضر الذي تبني (الابتعاد)^(١٤٣)...

-
- (١٣٦) ذكر هذا المصطلح - أيضاً - عبده الراجحي في: علم اللغة والنقد الأدبي: علم الأسلوب، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١، ص ١١٧.
- (١٣٧) انظر: دراسة النص الشعري العربي مقاربات منهجية، ص ٣٣.
- (١٣٨) انظر: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ص ٩٤.
- (١٣٩) انظر ترجمته لكتاب: رينيه ويلك واوسن وارين (نظرية الأدب)، ص ٢٣١.
- (١٤٠) انظر: شظايا ورماد: نازك الملائكة، المكتب التجاري، بيروت، ط ٢، ١٩٥٩، ص ٨، وفي سيمياء الشعر العربي القديم، ص ٤، وتحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص ١٣.
- (١٤١) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٥٨.
- (١٤٢) انظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٦٣.
- (١٤٣) انظر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٥٥.
- وتجدر الإشارة - هنالك إلى أن في الباحثين من أورد في صدد تعقّب المصطلح - قيد الدرس - والإحاطة بالمنظومة الاصطلاحية التي ينتمي إليها، (دوالاً) أقحمها في (الإنزياح) إقحاماً بيئياً، لا لشيء إلا لأن مدلولها اللغوي أو المعجمي في بعض سياقاتها يتماهى مع المدلول اللغوي للإنزياح، وليست هي - من ثم - مدونات اصطلاحية ناجزة في سياقاتها التي وردت فيها انظر صديق أحمد محمد ويس في بحثه: الإنزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ٢٥، العدد ٣، مارس ١٩٩٧، ص ٦٧-٧٢.

وبعد أن فرغنا من عرضنا لشبكة الدوال الحافة بهذا المفهوم، لنا ان نلاحظ - ببسر- إذا استبصرنا في شبكة الدوال تلك، أن بعض الأقطاب ممن ناصروا دالا أو تبنوه، في موضع ما، لم يلبثوا، في موضع آخر، أن تبنوا دالا آخر، أو ربما اقترن الدال عند البعض بدال آخر في الموضع ذاته، بحيث يكون لهذه الدوال - حسب الفهم المطروح عند متبنيها - قابلية الاستعاضة فيما بينها على نحو لا يجد فيه وهم التفريق بين هذه الدوال، وتوزيع متبنيها فيما بينها، طريقه إلى تلك المنظومة.

وفضلا عن نماذج كثيرة يفضي استبصارنا ذاك، إلى الكشف عنها، فإن مما نصادفه، أمثلة أخرى على تعدد الدوال مع تعدد المواضع، تبني محمد عبد المطلب للدول مرة^(١٤٤)، وللانحراف أخرى^(١٤٥)، واستعمال محمد برادة للانزياح مرة^(١٤٦)، وللانتهاك مرة أخرى^(١٤٧)، وتبني محمد حسن عبد الله للانحراف في موضع^(١٤٨)، وللتشويه في موضع آخر^(١٤٩)، وتبني يمني العويد للانحراف في موضع^(١٥٠)، وللانزياح في

(١٤٤) انظر: لبلاغة والأسلوبية، ص ١٩٨.

(١٤٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٢٧.

(١٤٦) انظر: مقدمة ترجمته لكتاب رولان بارت درجة الصفر للكتابة، دار الطليعة، بيروت، والشركة العربية للنashرين الغربيين، الرباط، ط ١، ١٩٨٠، ص ١١.

(١٤٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢.

(١٤٨) انظر: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط ١، ١٩٨١، ص ٦٩.

(١٤٩) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٤.

(١٥٠) انظر: في معرفة النص، ص ٧٦.

آخر^(١٥١)، وتبني الأثرهر الرئّاد للعدول مرة^(١٥٢)،
وللتشويش أخرى^(١٥٣)، وتبني أبو ديب للانزياح في موضع^(١٥٤)،
وللإحراف في موضع آخر^(١٥٥)، وتبني التجديتي للانزياح في موضع^(١٥٦)،
وللإحراف في موضع آخر^(١٥٧)، وتبني عبد الله صوله للعدول مرة^(١٥٨)،
وللانزياح أخرى^(١٥٩).

أما ورود أكثر من دال واحد في موضع بعينه، فهو على سبيل الاقتران
أو الترادف فيما بينها، إذ أن ثمة مَنْ لم يُعَين - وهو يمارس المفهوم -
مصطلحه باستقلالية عن دال آخر، أو دوال أخرى من تلك المنظومة. فمَنْ
جمع بين الإنزياح والإحراف في سياق واحد مترجما بنية اللغة
الشعرية، محمد الولي ومحمد العمري^(١٦٠)، وكذلك نزار التجديتي^(١٦١)،
وطراد الكبيسي^(١٦٢)، وبسام قطوس^(١٦٣)، ومنذر عياشي^(١٦٤). وممّن

-
- (١٥١) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٩.
(١٥٢) انظر: دروس في البلاغة العربية، ص ٣٤.
(١٥٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٠.
(١٥٤) انظر: لغة الغياب في قصيدة الحدأة، ص ٧.
(١٥٥) انظر: في الشعرية، ص ١٧.
(١٥٦) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٤١.
(١٥٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٣١٦٢.
(١٥٨) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٤.
(١٥٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٢.
(١٦٠) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص ١١٦.
(١٦١) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٦٠.
(١٦٢) انظر: كتاب المنزلات منزلة للحدأة، ص ١٠٠.
(١٦٣) انظر: مظاهر من الإحراف الأسلوبية في مجموعة عبد الله البردوني، ص ٢١١.
(١٦٤) انظر: ترجمته لكتاب بيبير جيرو (الأسلوب والأسلوبية)، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت، ص ٥٥.

جمع بين الإنزياح والعدول محمد الولي^(١٦٥)، وممن جمع بين الإنزياح والاتساع، موسى رباب^(١٦٦)، وحسن سليمان^(١٦٧)، وممن جمع بين الانحراف والعدول، محمد عزام^(١٦٨)، وممن جمع بين الإنزياح والانحراف والعدول، حسن ناظم^(١٦٩)...

فالمفهوم — إذن — لا تستغرقه تسمية واحدة، ولعل المجانية الاصطلاحية اتبقت تحت ظل الترجمة العربية لهذا المصطلح، فبازاء المقابل الإنكليزي (Devation) تنوعت الدوال المعبرة عنه، فهو عند أبو ديب^(١٧٠)، وعبد الحكيم راضي^(١٧١)، وسعد مصلوح^(١٧٢)، وموسى رابعة^(١٧٣)، وبسام قطوس^(١٧٤)، واحمد محمد ويس^(١٧٥)، يقابل الانحراف، وهو عند حسن ناظم انزياح^(١٧٦)، وعند يوسف

(١٦٥) انظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ١٧.

(١٦٦) انظر: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص ٤٧.

(١٦٧) انظر: الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص ٦٦.

(١٦٨) انظر: الأسلوبية منهجا نقديا، ص ١٥.

(١٦٩) انظر: مفاهيم الشعرية، ص ١١٧.

(١٧٠) انظر: في الشعرية، ص ١٧.

(١٧١) انظر: نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٤٨١.

(١٧٢) انظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٣٧، والدراسة الإحصائية للأسلوب، ص ١٠٦.

(١٧٣) الانحراف مصطلحا نقديا، ص ٢.

(١٧٤) مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل)، ص ١٩٩.

(١٧٥) انظر: الإنزياح وتعدد المصطلح، ص ٦٠.

(١٧٦) انظر: مفاهيم الشعرية، ص ١١٧.

اسكندر انزياح او انحراف^(١٧٧)، وهي عند مجدي وهبة، وكامل المهندس (شذوذ)^(١٧٨).

وبازاء المقابل الفرنسي (Ecart) نجد مثل هذا التنوع العربي، ايضا، فهو عند التجديتي^(١٧٩)، وحميد لـحمداني^(١٨٠)، وعبد النبي ذاكر^(١٨١)، واحمد محمد ويس^(١٨٢) (انزياح)، وعند صلاح فضل^(١٨٣)، ومحمد عبد المطلب^(١٨٤) (انتهاك)، وهو عند محمد نديم خشفة^(١٨٥)، وجوزيف ميشال شريم^(١٨٦) (الفارق)، وعند حمادي صمود^(١٨٧) وعبد الله صولة^(١٨٨)

(١٧٧) انظر: اتجاهات الشعرية الحديثة، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب جامعة بغداد، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م، ص ١١٨.

(١٧٨) انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧١، ص ١١٧-١١٨.

(١٧٩) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٥٢.

(١٨٠) انظر: ترجمته لـ (معايير تحليل الأسلوب): ميكائيل ريفاتير، منشورات دراسات، سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط ١، ١٩٩٣، ص ٨٧.

(١٨١) انظر: مقارنة بين ترجمتين عربيتين لكتاب (Structure du Langage Poetique) لجان كوهين: عبد النبي ذاكر، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد ٧، ١٩٨٩، ص ١١٧.

(١٨٢) انظر: الإنزياح وتعدد المصطلح، ص ٦٥.

(١٨٣) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٤.

(١٨٤) انظر: البلاغة والأسلوبية، ص ١٤٤.

(١٨٥) انظر: تبادل الضمان وطاقته التعبيرية، ص ٧.

(١٨٦) انظر: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م، ص ١٤٧، ٣٧.

(١٨٧) انظر: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٥٢ هامش ١. وانظر، أيضا له: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط ١، ١٩٨٨، ص ١٤٧ هامش ٢٥.

(١٨٨) انظر: الأسلوبية الذاتية أو النشونية، مجلة فصول "عدد خاص بالأسلوبية"، مجلد ٥، عدد ١، ١٩٨٤، ص ٨٦.

انظر أيضا: فكرة العدول في البحوث الاسلوبية المعاصرة، ص ٩١.

(العدول)، وعند شكري مبخوت ورجاء بن سلامة (بعد)^(١٨٩)، وعند توفيق الزيدي (اتساع)^(١٩٠). وعند احمد درويش (مجازة)^(١٩١). وثمة ترجمات أخرى عند آخرين منها التباين والفاصل والميل والتجاوز واللحنة والابتعاد والانحراف^(١٩٢).

وليس اختلاف التسمية بعائد، دائما، إلى اختلاف المترجمين، بل ربما تعدى ذلك إلى اختلاف فيها عند المترجم الواحد، كما نصادف ذلك -مثلا - عند المسدي الذي يترجم (Ecart) مرة إلى (انزياح)^(١٩٣)، وأخرى إلى (عدول)^(١٩٤)، وعند موريس أبو ناضر حين يترجم المصطلح ذاته إلى (ابتعاد) في موضع^(١٩٥)، و(نشاز) في موضع آخر^(١٩٦)، وعند ربابعة الذي يترجمه إلى (انحراف) حيناً^(١٩٧)، و(اتساع) حيناً آخر^(١٩٨).

(١٨٩) انظر ترجمة كتاب تودروف: الشعرية، دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٨٩.

(١٩٠) انظر: اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال نماذج، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٨٤، ص٢٦.

(١٩١) انظر ترجمته لكتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية) الصادرة تحت عنوان: بناء لغة الشعر: جون كوين، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٣-٢٤. عن: مقارنة بين ترجمتين عربيتين، ص١١٧.

(١٩٢) انظر: ذلك في الإنزياح وتعدد المصطلح، ص٦٥-٦٦.

(١٩٣) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٨.

(١٩٤) انظر: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٨٤، ص٤٤.

(١٩٥) انظر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص٨٥.

(١٩٦) انظر: المصدر نفسه، ص١٥٥.

(١٩٧) انظر: الانحراف مصطلحا نقديا، ص٢.

(١٩٨) انظر: المصدر نفسه، ص٦.

إن هذه التعددية الاصطلاحية التي طبعت الإنزياح بإشكالية ناتئة في الخطاب العربي، اجتاحت - قبل ذلك - الخطاب العربي الذي تبني مقولات شائعة استتبت فيه بوصف كل منها مكافئاً اصطلاحياً للإنزياح، كما يشي بذلك المسرد الذي أعده المسدي^(١٩٩)، ليكشف فيه عن الدوال المعبرة عن الواقع اللغوي العرضي الطارئ الذي ينبثق عن الواقع اللغوي الأصل.

و أدل على ذلك، أن كوهين الذي أوقف كتابه (بنية اللغة الشعرية) لاكتناه هذه المقرب النقدي، وصدر فيه عن منهج واضح، استدعاه الهوس التعددي الاصطلاحى إليه، فراوح بينه وبين مصطلحات قريبة لكنها تحمل تلوينات دلالية مختلفة الحدة، مثل انعطاف (Detour)، ومخالفة (Infraction)، وخرق (Transgression) أو (Violation)^(٢٠٠).

وبإزاء هذه التعددية الغربية، تحتشد الترجمة العربية لها لتضع مقابلات لغوية لها، فتطال تلك الإشكالية - عند العرب - برفد جديد، وعلى سبيل التمثيل، ترجم المسدي مصطلح (Transgression) (عصياناً)^(٢٠١)، وترجمه التجديتي (خرقاً)^(٢٠٢)، وترجمه شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (اختراقاً)^(٢٠٣).

(١٩٩) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٦-٩٧، ومساهمة الأنسية في تحديد الأسلوب الأدبي، ص ٤٨٠

انظر أيضاً بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٤.

(٢٠٠) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٥٣.

(٢٠١) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٧.

(٢٠٢) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٥٣.

(٢٠٣) انظر: الشعرية: تودوروف، ص ٩١.

و إذ تغيّت الدراسة الراهنة البحث العلمي والدراسة الموضوعية، فعليها السعي إلى توحيد المصطلح وضبطه وبلورته. هذا السعي الذي يعدّ اشتراطاً منهجياً لا مناص عنه للنأي به عن التعثرات الاجرائية في الحقول المعرفية التي تتنازعها، لأن لكل علم اصطلاحاً خاصاً به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه إلى الاهتداء إليه سبيلاً، ولا إلى انفهامه دليلاً^(٢٠٤)، وليس من مسلك يتوسل به باحث عن "منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال، ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الاقوال"^(٢٠٥).

إن أهمية المصطلح تنبثق من كونه وحدة لغوية دالة "تسمي مفهوماً محدداً بشكل وحيد الوجهة داخل ميدان ما"^(٢٠٦)، وإن هذه الوحدة تنماز عن اللفظ الادائي في اللغة، في كون الأخير صورة للمواضعة الجماعية، في حين أنها — أي تلك الوحدة — في سياق نفس النظام اللغوي تصبح مواضعة مضاعفة، إذ تتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهي — إذن — نظام مزروع في خبايا النظام التواصلّي الأول، هي، بصورة تعبيرية أخرى، علامات مشتقة من جهاز إعلامي أوسع منه كما و أضيق دقة^(٢٠٧)

(٢٠٤) كشاف اصطلاحات الفنون: محمد علي الفاروقي التهانوي، تحقيق: د. لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة

المصرية، ١٣٨٢هـ - ١٩٦٣م، ج ١، ص ١.

(٢٠٥) انظر: قاموس اللسانيات، ص ١١.

(٢٠٦) مقدمة في علم المصطلح: د. علي القاسمي، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط ١،

١٩٧٥، ص ٢١٥.

(٢٠٧) انظر: قاموس اللسانيات، ص ١٣.

وتأسيسا على هذا، فإن علينا العثور على المكافئ الاصطلاحي الدقيق وارسائه، من بين تلك التعددية الشاخصة التي تتراشق لاكتناه أسرار البنية المفهومية التي التقت عندها تلك الدوال.

إن محاولة إضفاء الشرعية على ذلك المكافئ الاصطلاحي، تستدعي مصادرة مبررة لحشد الدوال الحافة به، ويظل الانتقاء موكولا إلى قابلية الاستقطاب والتمثل الثيمي والتفرد بسمة فارقة. وهذه خصائص امتاز بها (الإنزياح)، فاكاسب — على وفق متصورنا — شرعية (الاطلاق) من بين تلك الدوال التي جنح البحث الراهن الى إغفالها وتفادى تبنيها، لكونها مصطلحات غير ناجزة. إن هذا الاختيار لا يتهدده الاعتبار، ومسوغاته تُعزى، مرة، إلى ما يعصف بهويات تلك الدوال من مآزم على الصعيد النظري والإجرائي، تستبجح مقوماتها الاصطلاحية، ومرة أخرى، الى ما يترشح عن الإنزياح من قيمة موسومة — فضلا عما سبق — بالثبات والاستقرار العلمي.

وسنرصد — فيما يلي — مسوغات تغييب تلك الدوال، ودواعي اختيار الإنزياح، بوصفه مصطلحا مهيمننا ناجزا:—

أولا: يثير لفظ (العدول) شكوكا في عدم جدوى استعماله، مقابلا اصطلاحيا معاصرا للإنزياح، لأسباب منها: أننا لا نميل إلى الاحتماء بالموروث لإحياء مصطلح عربي قديم، نفصّ به إشكاليتنا، ونتوخّد عليه، وإن كانت بعض أصداء المصطلح — قيد الدرس — قائمة، وارهصاصاته منبئة فيه.

وهذه دعوى، ان صحت، فانها تنقض ما يسلم به أستاذنا احمد مطلوب
— بعد أن استبعد كون المصطلح النقدي الحديث واقعا في إشكالية
اصطلاحية حقيقية، وعزا افتعالها إلى انقطاع بعض المهتمين بقضايا الأدب
ونقده عن التراث العربي — وهو يرى أن فض تلك الإشكالية (المفتعلة)
— حسبه — مرتهن بالجوء إلى التراث العربي الضخم ليسعد الباحث بما
فيه من مصطلحات كثيرة^(٢٠٨).

فمسلّمته، تلك، تلغي ما تخضع له المفاهيم النظرية والإجرائية في الأدب
من سنة تطوّر وتغيير، فضلا عن انبثاق معارف وتصورات وأفكار حديثة،
يستدعي الوقوف عندها وسبرها والتنظير لها جهازا من المصطلحات
الحديثة، تناط به مهمة الكشف والتنظير، هذا من جهة، ومن جهة أخرى
فان اللجوء إلى التراث وتوظيف مصطلحاته توظيفا قسريا خارج حقله
المعرفي الذي اشتغل فيه، لننقل به "مفاهيم جديدة، قد يفسد تمثيل المفهوم
الجديد والمحلي على السواء، ولا يمكن إعادة توظيف المصطلح القديم
وتخصيصه إذا كان موظفا، لان هذا يؤدي إلى مشترك غير مرغوب فيه،
بالإضافة إلى سوء الفهم"^(٢٠٩).

إن هذا النزوع صوب إحياء اللفظ التراثي واستخدامه في غير معناه
الدقيق يجعل مدلوله يتوارى، حيناً، خلف المفهوم التراثي، "ويتسلل أحيانا

(٢٠٨) انظر: معجم النقد العربي القديم، ج ١، ص ٢٦-٢٧.

(٢٠٩) المصطلح اللساني، عبد القادر الفهري، الملتقى الدولي الثالث للسانيات — سلسلة اللسانيات، العدد ٦
سنة ١٩٨٦، ص ١٤٥، نقلا عن: المصطلح الأسني العربي وضبط المنهجية: د. احمد مختار عمر، مجلة
(عالم الفكر) الكويتية، مجلد ٢٠، عدد الثالث، سنة ١٩٨٩، ص ١٥.

أخرى، وعليه مسحة من الضباب تعتم صورته الاصطلاحية، فتتلايس القضايا، ويعسر حسم الجدل بين المختصين^(٢١٠).

وتحت مظلة هذا التنظير، وباسمه، نوهض العدول في دراستنا هذه، ومن بين مسوغات تلك المناهضة:

أ - إن الوعي الطليعي للعدول في الموروث، هو وعي لغوي - كما مر - أي أنه لم يتغرب كثيرا عن مناخه اللغوي ليستقل بمدلول اصطلاحى خص به.
ب - استعماله في الخطاب الموروث في سياق محدد، وتعايشه السلمي معه - كما أسلفنا - لا يستوعب فاعلية المدلول بالصورة التي انبثق بها حديثا.

ج - تبعا لما سبق، ف(العدول) لا يتصلّب - إذا ما استخدمناه - عند حدود ما ترسيه دلالاته الاصطلاحية الراهنة، إذ يشتبك مع تلك المصاحبات الدلالية، فينبثق - بسبب ذلك - (تراسل دلالي) أشبه بتراسل الحواس، مما يخلخل نموذجيته أو هويته الخاصة.

ثانيا: - على الرغم من شيوع (الانحراف)، واتصافه بقوة تداولية، فإن دراستنا ستتفادى تبنّيه، لأن مآزق كثيرة تتخون هويته الاصطلاحية، منها:
أ - محدوديته، وتخبّطه في آفاق ضيقة، ولا أدلّ على ذلك من أن بعض الأسلوبيين، الذين يدين لهم كوهين بالكثير من مفاهيمه، يعدّون الأسلوب - وطبقا لليوسبتزر - (انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة)، وحين تسلّم كوهين منهم مفهوم الانحراف (Departure) لقيمته الإجرائية الكبيرة في

(٢١٠) قاموس اللسانيات، ص ٥٥-٥٦.

التعريف والتحديد، لاحظ محدوديته، لارتباطه بفهم ضيق للأسلوب نابع من كونه ظاهرة فردية مرتبطة بكتاب ما، مما دفعه إلى اللجوء إلى فهم أوسع وراحب من هذا، انطلاقاً من إيمانه بوجود عنصر ثابت (invariant) في اللغة الشعرية يظل موجوداً على الرغم من اختلاف الشعراء، بمعنى أن ثمة طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار^(٢١١).

وإذا كان ثمة اصطناع حواجز، عند بعض الغربيين، بين الإنزياح (Deviation) والانحراف (Departure) — كما هو مبين في السياق الآن — فإن تلك الحواجز تدق في الخطاب العربي المعاصر، وقد تحتجب، في الممارسات النظرية والإجرائية، بحيث أن وهم التفريق لا يجد سبيله إليهما فيه، إذ أن التمايز بينهما، لا يكاد يتعدى — استنطاقاً للسياقات النصية التي اتبعت فيها عند العرب — التفاوت في درجة الشيوع.

ب — ما في لفظ (الانحراف) من مدلولات لها مردودات غير مريحة، أو إichاءات أخلاقية سلبية، جعلت البعض لا يخفون ضيقهم بها، ويتغاضون عنه فينصرفون عنه إلى غيره^(٢١٢)، ذلك أن (الانحراف) دال يصف السلوك والمنهج والطريقة ولا تتعامل معه نفس الإنسان براحة وطمأنينة لما له من آثار تجعل النفس تتعامل معه تعاملًا ليس بعيداً عن الحرج^(٢١٣).

(٢١١) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٥٢.

انظر أيضاً: مفاهيم الشعرية، ص ١١٧.

(٢١٢) انظر: الانحراف مصطلحاً نقدياً، ص ٢، وبلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٣.

(٢١٣) انظر: الانحراف مصطلحاً نقدياً، ص ٢.

ج - وتأسيسا على (ب)، وفضلا عن حملاته الدلالية الأخرى التي تلازمه فقد أخفق (الانحراف) في أن يكتسب - في إجراءاته الوصفية والتحليلية - (الفردة) المهيمنة بوصفها اشتراطا للاصطلاحية.

ثالثا: إن ما يمارس نوعا من الاعتراض على اصطلاحية (الانتهاك)، كونه لا يرد إلا مصاحبا بدال آخر أو بعض دوال، لها حرية الاستبدال فيما بينها، دونما تهيب، في سياقاتها، لتعزيده أو تنشيط مدلوله وإرسائه. فهذا (الكون) يجعله غير صالح إجرائيا إلا بما تمنحه - كما قلنا آنفا - تلك المصاحبات من مردودية التشكل اصطلاحيا.

رابعا: أما سائر الدوال في تلك المنظومة، ففضلا عن أن استعمالها جاء متداخلا وهي في طور التشكل، ولم يُمنَح قوى تداولية، فإنها قاصرة وغير مستوعبة لمدلول واضح، لذلك فهي مفاهيم، وحسب، تخلت عن مقومات الاصطلاح، ونحن إلى عدّ كل منها (مكافئا دلاليا) أميلُ من أن نعدّه (مقابلا اصطلاحيا)، ناهيك عما يعيق من استخدام بعضها من تعثرات، منها أن لهذا البعض مدلول اصطلاحيا (قديما) لا يتسع لدلالة الاصطلاح في التشكيل المعاصر، وعلى سبيل التمثيل، فالتجاوز - وهو من بين دوال تلك المنظومة المعاصرة - يعني طبقا للمتصور في الوعي النقدي القديم "أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه" (٢١٤).

(٢١٤) العدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل بيروت، ج ١، ص ٣١٣.

خامساً: انضوى المجاز في مجمل علاقاته وأشكاله - حسب تصور البعض - تحت مظلة الإنزياح^(٢١٥)، وربط بعض آخر الإنزياح بالمجاز والاستعارة^(٢١٦). هذا الانضواء أو الربط له ما يسوغه، وهو ان المجاز، في أحد حدوده، يتماهى مع الإنزياح، فالمجاز - طبقاً للجرجاني - "مفعل من جاز الشيء يجوزُه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه اصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى انهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً"^(٢١٧).

ومما هاهنا كهذه، لا تغرينا بإطلاق (المجاز) على البنية المفهومية التي يكتنفها (الإنزياح)، إذ لا يسلم هذا (الإطلاق) من اعتراض^(٢١٨)، ذلك أن المجاز - وان خلف بصماته في الإنزياح - لا يتواءم معه فيما تلبس كلا منهما الخطابات المعاصرة من تصور في الممارسة أو التنظير، فضلاً عن ان المجاز تختلف دائرة أشكاله اتساعاً وضيقة باختلاف المشتغلين به في

(٢١٥) انظر: البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، ص ٤ وص ٦٨.

(٢١٦) انظر مثلاً: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني، ص ١٩٩، ونظرية المعنى في النقد الأدبي، ص ٨٥، وكتاب المنزلات، منزلة الحدائث، ص ٨٥.

(٢١٧) أسرار البلاغة، ص ٣٦٥.

(٢١٨) من الجدير بالذكر، ان ثمة معترضاً على هذا الإطلاق بحجة أن لا علاقة بينهما، لان المجاز ينحصر - حسب هذا المعترض - في المستوى الدلالي فقط، في حين ان الإنزياح يشمل المستوى الدلالي وغيره كالمستوى الصوتي والمستوى التركيبي اللذين يخرجان - حسب - من دائرة المجاز. (انظر: مقارنة بين ترجمتين عربيتين، ص ١١٧).

وليس بخاف خطأ هذا الرأي، ذلك أن المجاز يشتغل في المستويات كافة ايضاً، كما سيلفاننا بعد سطور في المقتبس عن ابن قتيبة.

الوعي النظري الموروث، ففي حين نجد الإطار العلم للمجاز عند ابن قتيبة — على سبيل التمثّل — يلفّ فضاءات ومذاهب وأساليب متعددة في قوله: "وللعرب المجازات في الكلام ومعناها: طرق القول ومآخذه ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، ولفظ العموم لمعنى الخصوص مع أشياء كثيرة سنراها في أبواب المجاز إن شاء الله تعالى" (٢١٩).

فإن الرازي (٦٠٦هـ) لا يعدّ (الكناية) في المجاز (٢٢٠)، وتابعه الخطيب القزويني في ذلك (٢٢١)، واختلف آخرون في عدّ التقديم والتأخير في المجاز (٢٢٢). إن هذين الشكّلين، وسواهما، لا يتيسّر لنا أن ننفي عنهما اشتغال الإنزياح فيهما، فاستبعادهما عن مدار مصطلح أريد له أن يكون مقابلا اصطلاحيا للإنزياح، يعدّ تقويضا لموضوعية تلك المقابلة غير المتكافئة، وسببا لإمكانية النزوع نحو الاستبدال، فيما بينها. وبعد... فهذه التسويغات ناجعة (٢٢٣) — فيما نرى — لنبذ المجاتية

(٢١٩) تاويل مشكل القرآن: ابن قتيبة، تحقيق احمد صفر، دار التراث، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣ م، ص ٢٠.

(٢٢٠) انظر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة، ط ١، ١٣١٧ هـ، ص ١٠٣.

(٢٢١) انظر: الإيضاح: تحقيق جماعة من علماء الجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ص ٢١٣.

(٢٢٢) انظر: البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٢٣٣.

(٢٢٣) وليس لنا أن نستعين بالمسوغات الاعتبارية التي نكرها البعض ممن اعتمد هو الآخر مصطلح (الإنزياح) مفضلا إياه على سائر المصطلحات الأخرى، فمن تلك المسوغات: أن الإنزياح يعدّ ترجمة دقيقة وموفقة للمصطلح الفرنسي (Ecart) "ومنها أيضا، قوله: "إذا صح أن جرس اللفظ يمكن أن يكون له =

الاصطلاحية تلك، ومقاربة الإنزياح الذي عمد اليه بحثنا لبيوته، في تلك المنظومة، مكانة ذات استقطاب وتمثل، أهله لها:

أ- كونه - وفقا للوعي التصوري والتحليلي المطروح عنه - مصطلحا ناجزا ذا فاعلية إجرائية ونظرية.

ب - اكتسابه هويته الاصطلاحية بفضل شيوعه في ترجمة اضخم عمل أتاح إخصابا لنظرية في الإنزياح^(٢٢٤)

ج - انغلاقه على دال مركزي مستقر وثابت، يتصلب - إلى حد كبير - عند حدود مدلوله الاصطلاحي، ذلك ان معناه اللغوي، وهو أزاح الشيء (...) وانزاح ذهب وتباعد^(٢٢٥) خافت الحضور عند الاستعمال، فلا يزاحم معناه الاصطلاحي، أي ان ثمة (أحادية معنى) بحيث لا تتبادر - معها - إلى الذهن حمولات دلالية أخرى تعصف بهويته الاصطلاحية، وإذن، فخروجه عن طبيعته الوضعية يشجع على ترجيحه وتبنيه.

=تعلق بدلالته، فان تشكيل (الإنزياح) الصوتي و ما فيه من مدّ، من شاته أن يمنح اللفظ بعدا إيحائيا يتناسب وما يعنيه في اصل جذره اللغوي من (التباعد والذهاب)."

حقا ان (الانحراف) و(العدول) يتضمن كل واحد منهما مدّا، بيد انه مدّ لا يتلاءم وما تعنيه الكلمة من معنى. ثم ان الفعل منهما يقتدر إلى ذلك المدّ الذي ينطوي عليه (انزاح). وهذا فعل مطاوع ينطوي على فعل آخر وراءه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، فهو - إذن - يستدعي بحثا عن سبب لهذا الإنزياح، وإذا كان الأمر نفسه موجودا في (الانحراف) فليس موجودا في (عدل) من (العدول) (انظر: الإنزياح وتعدد المصطلح، ص ٦٦-٦٧).

وجليّ واضح، يخلط هذه المسوغات ورطاناتها وترفعها التنظيري.

(٢٢٤) لاشك أننا نشير إلى ترجمة محمد لولي ومحمد العمري لكتاب بنية اللغة الشعرية، ذلك أن ترجمة احمد درويش له تحتاج - طبقا لرأي البعض - "إلى إعادة نظر شاملة، لندرة ما سلم منها"، فضلا عن ان مصطلح (الإنزياح) قد لحقه ضخم كبير في هذه الترجمة التي تبنت (المجاورة) مصطلحا بديلا.

انظر: مقارنة بين ترجمتين عربيتين، ص ٢٣ و ١١٧.

(٢٢٥) لسان العرب، مادة (زح)، ج ٢، ص ٤٧٠.

د - اشتغاله في البحث عن العنصر الثابت في لغة جميع الشعراء برغم اختلافاتهم، فهو - إذن - غير مختص وغير فردي^(٢٢٦).

هل يمكن الإلماح - إذن - إلى أن ثمة (إقصاء) لتلك المنظومة عن مجال بحثنا في الإنزياح؟

١- لعل من الصعوبة بمكان، أن نتداول الإنزياح، تنظيراً وممارسة من دون لغة واصفة، أو تحديداً، بدون مكافئات لغوية تنهض بتعريفه، وبمعنى آخر، فإن إبواء تلك الدوال إلى بحثنا إنما تكون لتثبيت التبادل (الاشتراك الدلالي) لا الاصطلاحي بينها، فهي ستنبك لتعزيد المعنى الموماً إليه.

فالبحث - إذن - سينتدب - لغوياً - بعضها، وتحت اقتضاء الضرورة والمقام، لخدمة الارتكاز الاصطلاحي المهيمن للإنزياح. ولا يُعدّ ما ينوجد من تنوع غير ناتئ، دالاً على التصادم والتعارض فيما بين تلك الدوال في بحثنا، إذ سيلوذ اقتران بعض الدوال وترادفها بمثل ذلك التسويغ.

وتأسيساً على هذا، فإن بعض - أقول بعض - ما انبث من تعددية اصطلاحية في بحوث غيرنا، فوسمت المصطلح - حسب البعض - بالانفلات والفوضى^(٢٢٧)، يعزى إلى مثل هذا الدأب المسوغ، وتلقانا شواهد هذا - مثلاً - في صيغ كهذه: "الاحتراف يعني العدول عن الأصل"^(٢٢٨) و"إن الاحتراف هو انتهاك لغوي قائم على الاتيان باللامتوقع"^(٢٢٩) و"إن الإنزياح هو احتراف اسلوبى"^(٢٣٠) و"الإنزياح اللساني يتناسب مع بعض

(٢٢٦) انظر: مفاهيم الشعرية، ص ١١٧. وانظر: الإنزياح عند جان كوهن ص ٥٢.

(٢٢٧) انظر: الاحتراف مصطلحاً نقدياً، ص ١٦.

(٢٢٨) اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٨٦.

(٢٢٩) الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٣.

(٢٣٠) أسلوبية الرواية، ص ٦٢.

الانحراف عن القاعدة^(٢٣١) وتشكل عملية الانحراف (...) خرقا وانتهاكا لحدود اللغة^(٢٣٢)، وينظر إلى الأسلوب على أنه انحراف عن النمط، وانتهاك له ومخالفة^(٢٣٣)....الخ.

ولنا أن تغزو بعضا آخر من أشكال الاختلاط إلى عدم وثوق بعض الباحثين من مدى صلاحية مصطلحه، أو من مدى قوة تمكنه من الاصطلاحية، فهم - حين يقربون التسمية بأكثر من مسمى - يؤكدون بصورة جلية واضحة أنهم لم يكونوا مطمئنين لما يذهبون إليه^(٢٣٤).

٢ - ثمة صعوبة أخرى تطيح نوعا ما - بمثل هذا (الإقصاء)، تنبثق جراء تعاملنا مع النصوص التي نتمثلها أو نفتبسها، والتي تتبنى دالا من تلك الدوال، ففي (التمثيل) سوف نلبيس تلك النصوص - وفي الحدود المتاحة - مصطلح (الإنزياح)، مادامت تلك النصوص قد استخدمت ذلك الدال المكافئ بوصفه مقابلا اصطلاحيا للإنزياح، ومادام التماثل بينهما آيلا إلى صلاحية الاستبدال تلك.

أما في حالة الاقتباس التنصيصي، فليس لنا - وفي غياب حرية الاستبدال هذه - إلا تثبيته في بحثنا، على ألا يعني تثبيت ذلك الدال - بحال - تبنيها له.

(٢٣١) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، ص ٥٥.

(٢٣٢) الانحراف مصطلحا نقديا، ص ٩.

(٢٣٣) الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٣٤.

(٢٣٤) الانحراف مصطلحا نقديا، ص ٤.

الفصل الثاني

الأصول والمقولات

يمتاز المفهوم - قيد الدراسة - بتعددية مرجعياته في الرصيد الموروث، فثمة حشد من الأصول التأسيسية وما انبثق على مهادهما من مقولات تدين في كل إجراءاتها لهضمها لمفهوم الإنزياح، وسعيها لتطويعه ليكون وسيلة إجرائية - لا محيد عنها - للتكهّن بآليات اشتغال الشعرية في المنجز الإبداعي.

تلك الأصول والمقولات استقرت بوصفها معطى لمحاولة تأصيل حركة الدرس البلاغي والنقدي، واستقت مقتربات الفلاسفة المسلمين، واستثمرت البحث اللساني العربي، حين تحرّت ما في اللغة من منبهات أسلوبية حادّة فيها تلك اللغة عن السبيل الأمثل الذي ينشط فيه خط المعيار، وكبحث تقريرية القاعدة اللغوية، وهيمنتها.

إن مباشرة تلك الأصول والمقولات واستجوابها، تترشح عنها قيمة مفهومية موحدة تمثل العصب السري الذي يشدها الى بعضها، وينزع بها إلى الاقتراب من موضوع بحثنا أو الانتماء إليه، ومنها:

١- الإغراب:

إن نسبة تواتر هذا الاصطلاح ضئيلة - إلى حد ما - وقد تنزّل عند القدامى في سياقين: أولهما ذو سطوة على الآخر، وشيوع، تترسم ملامحه

في قول الجاحظ (٢٥٥هـ): "فكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميًا، ساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً"^(٢٣٥). ومحصل هذا السياق: "تجنب السوقى والوحشى"^(٢٣٦)، وعدم تكلف الغريب الشارد في اللغة. ولا غرابة في أن يولي الموروث النقدي هذه النظرة أهمية، ذلك أنها وجدت لها سنداً نظرياً انضوى تحت لواء (شروط الفصاحة) التي ما فتئوا يعدونها إلزامات منهجية يغرب الإخلال بها الشعر عن وظيفته (الإبلاغية) و (الجمالية). وقد ضمنت تلك الإلزامات — فضلاً عن (غرابة اللفظ) — (غرابة المعنى) التي تنتفي معها — حسبهم — صفة الفصاحة عن الكلام^(٢٣٧)

إن هذا السياق تكتسي فيه (الغرابة) تصوراً لا نستلهم من خلاله المعطى النظري الذي ينصب في عصب دراستنا والذي يعلن عنه السياق الثاني الذي ترقى بوارده إلى الجاحظ في قوله: "الناس موكّلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ"^(٢٣٨).

هذا التصور للغرابة لا يتسرب منه ما في السياق الأول من معنى، إذ يقصّي كل ما هو مألوف، و(موجود راهن) عن مجال (الشعر)، ويقصر مدار اشتغال الشعرية على (الغرابة) "لأن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما

(٢٣٥) البيان والتبيين، ج ١، ص ١٤٤.

(٢٣٦) المصدر السابق، ج ١، ص ٢٥٥.

(٢٣٧) انظر: الإيضاح

(٢٣٨) البيان والتبيين، ج ١، ص ٩٠.

كان اطرف كان. أعجب، وكلما كان اعجب كان أبدع^(٢٣٩). ولهذا وجدنا الجاحظ يبدي إعجابه بالمعنى لأنه "غريب عجيب"^(٢٤٠)، ولهذا، أيضا، طفق يعارض شعرا خليا من الغرابة، ويزعم أن صاحبه لا يقول شعرا أبدا، ويغضّ منه وان تمتّع هذا الشعر بحظوة عند واحد كابي عمرو الشيباني^(٢٤١).

هذه الإمكانيات النظرية التي تنبثق عن تصور الجاحظ للإغراب، اختزلت عند القاضي عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ) إلى السنن البنائية التي اختطها المحدثون، حين جنحوا إلى التجنيس والمطابقة، وتكلفوا البديع، واحتفلوا بالاستعارة، فهو يقول: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض. وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع

(٢٣٩) المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٠/١٨٩.

(٢٤٠) الحيوان: الجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي واولاده بمصر، ١٣٦٢هـ.

١٩٤٣م، ج ٣، ص ٣١١.

(٢٤١) انظر: المصدر السابق، ج ٣، ص ١٣٠.

تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللفظ، تكلفوا الاحتذاء عليها^(٢٤٢).

وقد ورث الخطاب النقدي والبلاغي مفهوم الإغراب، في تمظهرات نستشف وراء تعددها الجري وراء التصور الجاحظي له، وجماع هذه التمظهرات يتنزل عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) في صيغتي: "رد البعيد الغريب إلى المؤلف القريب"^(٢٤٣) و"إيجاد الائتلاف في المختلفات"^(٢٤٤) اللتين اجترحهما كمسوِّج ناجع لبلاغة التشبيه الذي ينزع — كما يكون شعرياً — إلى أن يجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في رتبة، ويعقد بين الأجنيبات معاقد نسب وشبكة^(٢٤٥)، ويتوسل "لـلغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبیب القديم"^(٢٤٦)، ويؤلف — كما يعمل عمل السحر — بين المتباينين حتى يختصر بُعد ما بين المشرق والمغرب^(٢٤٧).

تتوفر أطروحات الجرجاني هذه على ظلٍّ من تصور الجاحظ الآنف للغرابة، وقد أفضى هذا التصور بكلٍّ منهما إلى إيمانٍ نظري بانحسار مجال اشتغال شعرية الشعر ضمن إطارٍ يستقطب (الغريب) و (البعيد) و (المتنافر) و (المتباين) و (المختلف)، وينفلت من بين يدي سيادة المؤلف المبذول.

-
- (٢٤٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص ٣٣-٣٤.
- (٢٤٣) أسرار البلاغة، ص ١٣٤.
- (٢٤٤) المصدر نفسه، ص ١٣٦.
- (٢٤٥) ينظر: المصدر نفسه.
- (٢٤٦) المصدر نفسه، ص ١٠٩.
- (٢٤٧) ينظر: المصدر نفسه، ص ١١٨.

هذا التصور للإغراب التقى عنده خطابنا الموروث وأرسطو على بعد الشقة بينهما، فقد تشرب أرسطو هذا الفهم وفاضت به صيغته: "فإن العجيات إنما تكن من البعيدات، وما يحدث العجيب يحدث اللذة"^(٢٤٨) لذلك شدد على أن يضفي على اللغة الإبداعية "طابع الغرابة لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسرّ ويمتّع"^(٢٤٩).

ولنا أن نمسك بدلالة هذه الصيغة في قوله "والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة، وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت ألفاظ دراجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة (...). وتكون بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدراج، واقصد بذلك "الكلمات الغريبة (الأعجمية)، والمجاز، والأسماء المحدودة (المطولة)، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدراج"^(٢٥٠).

فالإبداع في اللغة الشعرية، على وفق أرسطو، ينبني على مهاد من (الغرابة) التي تنزل بين ثنائية (الابتذال/البعد) أو (السقوط/النبيل) أو (الوضوح/الغرابة) أو (الاستعمال الدراج/الغرابة)، فاللغة - حسب - يجب أن تكون مزيجا من الألفاظ، فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر الأنواع التي ذكرناها، بينما

(٢٤٨) الخطابة: أرسطو طاليس، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩ م، ص ١٨٦.

(٢٤٩) فن الخطابة: أرسطو طاليس، ترجمة وتعليق وتقديم د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ٢، ١٩٨٦، ص ١٩٦.

(٢٥٠) فن الشعر: أرسطو طاليس، ص ٦١.

نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدراجة^(٢٥١)، والغرابية تكمن — إذن — عند أرسطو، في النص الشعري الذي يتنازعه عنصران: أولهما " مردّه إلى التعبيرات المألوفة الشائعة، والعنصر الثاني مردّه إلى التعبيرات الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عاداتها أن تكون فيه فهي كـ (الغرائب) بين (أهل المدينة)^(٢٥٢)."

وظفّرنا بهذا الاصطلاح عند أرسطو، دعائنا للمثول أمام كتب الفلاسفة المسلمين التي تعلوها سماء من وصاية أرسطو النظرية وتصوراته التي استنفدت أغلبها معالجتهم النظرية، سواء في انتحاء سمتها أم في شرحها، وإن كان دأبهم في الشرح أحيانا — كما هو معروف شائع — الاتفلات من قبضة الفكر الأرسطي، وعدم التقيد بحرفية رؤاه حتى ليكاد يعفو معها الأصل.

وقد صادفنا — بفضل هذا المثول — المصطلح عند ابن سينا (٤٢٨ هـ)، وابن رشد (٥٩٥ هـ)، وقد بدا منبّأ — إلى حد ما — عن المنزع الأرسطي، فهو معني بالمستوى التركيبي للغة، لأنه يشير إلى العنود الذي يصيب التركيب اللغوي المألوف، فيخرق العادة بسبب من (التقديم والتأخير)

(٢٥١) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٢٥٢) الأدب والغرابية، دراسات بنيوية في الأدب العربي: عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة بيروت، الشركة المغربية للنشرون المتحدة، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٥٩.

أو (الحذف والزيادة) أو (النقصان) أو (القلب)، لهذا وَسِمَ بأنه إغراب بحسب القول أي التركيب، لا بحسب الألفاظ^(٢٥٣).

ثم إنهم، في منجز تنظيري آخر، عزوا ما يُوَجَّح للمحة الشعرية في اللغة الإبداعية إلى كل ما هو (غريب) بعزوفها عن ما يعهده متلقيها من سائد أو تقليدي، واعتدادها بما هو غير مألوف يحقق اللذة والتعجب حين يصدم المتلقي ويفاجئه بالغريب، لذلك خصّوا الشعر بالغريب النادر، وأنكروا عليه إيواء المألوف المبذل^(٢٥٤)، فلا غرابة بعد ذلك في أن منح الشعرية الشعرية أو سلبها عن الآليات التي تشغل بها اللغة موكولٌ - حسب بعضهم - إلى وجود الإغراب في النص، أو عدمه، ذلك "أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب. وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله المعارف^(٢٥٥)".

هذا مَثَلٌ عن بعض آليات المشغل اللغوي الإبداعي الذي شدّدوا على أنه حينما يتكفل بإيواء الغريب، فإنه يصير أكثر تخيلا، وبالتالي يتشجّع بـ(الشعرية)^(٢٥٦).

(٢٥٣) انظر: الخطابة من كتاب الشفاء: ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م، ص ٢٣، وتلخيص الخطابة: ابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ص ٦٢٣.

(٢٥٤) انظر: الخطابة من كتاب الشفاء، ص ٢٠٦-٢٠٧، وتلخيص الخطابة، ص ٥٦٠-٥٥٩.

(٢٥٥) الخطابة من كتاب الشفاء، ص ٢٠٣.

(٢٥٦) انظر: تلخيص الخطابة، ص ٥٤١.

ولعل ما يمكن أن يسفر عنه الاستقراء الذي يستقضي مقولات سلفنا النقدية والبلاغية - في هذا الصدد، حقيقة أنها لا تزال تدور في مدارج الجاحظ والجرجاني (عبد القاهر)، وربما تراجعت عن شمولية تصورهما للإغراب، فمثلا نظفر بـ (الاستغراب) عند قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ - ٢٥٧) و (الإغراب) عند أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ - ٢٥٨)، و (الإغراب) عند ابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤هـ - ٢٥٩)، وقد تصلّب فيما يبلوره هؤلاء من مفاهيم عند إتيان "الشاعر بمعنى غريب لقلته في كلام الناس، وليس من شرطه على رأى قدامه أن يكون لم يسمع مثله، وإنما شرطه أن يكون قليلا نادرا، وقد رأى غير قدامة فيه غير ذلك، وقال: لا يكون في المعنى إغراب إلا إذا لم يسمع مثله، والاشتقاق يعضد التفسير الثاني، والشواهد تعضد تفسير قدامة (٢٦٠) لأن شواهد الباب وقع فيها ما يجوز أن يكون قائله لم يسبق

(٢٥٧) انظر: نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ١٥٢.

(٢٥٨) انظر: البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تحقيق عبدآ. علي مهنا، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص ١٩٦.

(٢٥٩) انظر: تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ، ص ٥٠٦. وقد تبنّى المصري اصطلاح الإغراب في عرضه لهذا المفهوم، وقد نصص على أنه قد شاع تسمية قدامة، وإن كان قد اختار (النوادر) عنوانا لهذا المبحث. انظر ص ٥٠٦.

(٢٦٠) وقد تعايش التفسيران في كنف تصور البعض للإغراب، كابن قيم الجوزية (٧٥١هـ) الذي قرر أن "الغرابية: هي أن يكون بمعنى مما لم يسبق إليه من جهة الاستحسان، فيقال: طريف وغريب. إذا كان عديم المثال أو قليله. والقرآن العظيم كله سهل ممتع ألفاظه سهلة ومعانيه نادرة وأسلوبه غريب" ص ١٧٢ من: الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان: ابن قيم الجوزية، القاهرة، ١٣٢٧ هـ.

إليه، وما يجوز أن يكون قد سبق إليه على قَلْتِه، واستدل قدامه على مراده بقول الناس: ورد طريف غريب، إذا جاء في غير وقته، أما كونه لم يرق قط فهذا محال، وإنما المراد لم يوجد مثله في ذلك الزمن^(٢٦١).

وإذا كان (الإغراب) قد اختزل إلى مجرد القلة أو الندرة عند قدامه، أو الابتكار والاختراع عند غيره — كما مر — في المقتبس عن ابن أبي الإصبع، فإن الإغراب عند هذا الأخير موسوم بتعارضه مع المسبقات الراجحة أي أنه تبلور في ظل "مخالفة العادة"^(٢٦٢)، فصار معناه "أن يعمد الشاعر إلى معنى متداول معروف ليس بغريب في بابهِ، فيغرب فيه بزيادة لم تقع لغيره، ليصير بها ذلك المعنى المعروف غريباً طريفاً، ويتفرد به دون كل من نطق بذلك المعنى"^(٢٦٣).

ثم تبلور الإغراب أو الغرابة في كتابات القرطاجني (٦٨٤هـ)، وغدت مقتربا شعريا خصباً، يشتغل النص الإبداعي في فضائها، وتتغنى شعريته متى ما كان (خلياً من الغرابة) فـ"أردأ الشعر — على وفق القرطاجني — ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة"^(٢٦٤). إذا كان القرطاجني قد تسامح — شيئاً ما — فنسب الرداءة إلى الشعر، مُبْقِياً على انتسابه إلى جنس (الشعر)، دون أن يسلبه هويته المعرفية، فإنه شدد، فيما

(٢٦١) تحرير التحير، ص ٥٠٦.

(٢٦٢) المصدر نفسه، ص ٥١٢.

(٢٦٣) المصدر نفسه، ص ٥٠٨.

(٢٦٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٢.

بعد ذلك — عن قصد — على أن الأجدر بما كان خليا من الغرابة ألا يسمى شعرا أصلا، وإن كان موزونا مقفى، لأن "المقصود بالشعر معدوم فيه" (٢٦٥). وانطوت كتابات الفلاسفة المسلمين — قبل القرطاجني — على مثل هذا الفهم — كما سيمرّ لاحقا — وانتهت إليه أثناء فحصها المعطيات الكمية والنوعية الفارقة بين الخطابة والشعر، واشتراطها (التغيير) و(الإغراب) بوصفهما بنى مهيمنة في اللغة الشعرية (٢٦٦).

ويُعدّ ما فات من طرح مفهومي للإغراب أساسا مرجعيا للمقولات النقدية الحديثة عنه التي أسفرت عن إمكانات نظرية خصبة، أهلكته للتسيّد على سائر أركان الشعرية، ولاسيما في الوعي النظري الحداثوي، حيث سنصادف (شعرية الحداثة) وهي "تتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد" (٢٦٧).

و إذا كانت الشعرية العربية قد عرفت مفهوم الإغراب استقطابا وتمثلا، فإن الشعرية الغربية — فيما بعد — قد بوّأته درجة عظمى، بل إن منها — ولاسيما الشعرية الشكلية الروسية — ما استلهمت متصوراتها النظرية من فهمها للإغراب (singularisation)، واجتلبت منطلقاتها من وعيها به. فالإغراب "مهمة جوهرية للشكلية، وإن قدرا كبيرا من التحليل الشكلي القيم للأدب يتضمن دراسات في الوسائل المختلفة والظروف التي يحصل بها

(٢٦٥) المصدر نفسه.

(٢٦٦) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: د. الفت كمال الرومي، دار

التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط ١، ١٩٨٣، ص ١٩١/١٩٢.

(٢٦٧) الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ٩٥.

الإغراب. ينتج من هذا أن هذه الوسائل والظروف تمثل تفسيراً للوسائل البنيوية وللظروف التي يمكن تحديد المسحة الأدبية بموجبها وتمييزها من صيغ وطرائق أخرى للإيصال اللغوي، فاللغة الأدبية، بالموازنة مع اللغة الاعتيادية، لا تصنع الغرابة. إنما هي الغرابة نفسها^(٢٦٨).

والشكلية قدمت نسق الأفراد أو الإغراب، ضمن المنظومة العامة للأنساق الشعرية، مقابل ذلك، فقد تم رفض مبدأ الاقتصاد الفني، الذي كان مفهوماً مهيمناً في نظرية الفن^(٢٦٩)، والذي دعا إليه سبنسر، وظفر بإعجاب علماء الجمال، ذلك أنه (أي مبدأ الاقتصاد في الطاقة الذهنية) "لا يمكن تطبيقه على الأدب الخيالي، فلو كانت الاستعارة في النثر الإعلامي تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتوضيحه فإثباتها في الشعر تقوم بتكثيف أثره الجمالي المنشود. فالصورة في الشعر والأدب عموماً لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع"^(٢٧٠).

(٢٦٨) البنيوية وعلم الإشارة: تونس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦، ص ٥٨.

(٢٦٩) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: بريس إختباوم، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، نشر الشركة المغربية للنشر المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة العربية الأولى، ١٩٨٢، ص ٧٢.

(٢٧٠) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٨٢.

فالغرابية — إذن — "لا تتجلى إلا لمتلقٍ اعتاد على نوع من التصورات، فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه. الغرابية لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج الألفة، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره، هناك، إذن، علاقة جدلية بين الألفة والغرابية"^(٢٧١)، استلهمت الشكلية الروسية منها (الوظيفة الشعرية) التي تنبثق عن خرق الألفة التي تنتشر الرتبة والآلية أو بصيغة أخرى، تنبثق عن "مقاومة آلية التلقي واستعادة طزاجة الوجود. يقول شلوفسكي، تأكيداً لذلك: إن الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج، حتى أنهم لا يحسون بها، ولا يسمعونها عادة. ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها.. وننظر إلى ما نألفه فلا نراه.. ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم، إذ يكفي أن نتعرف عليه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب (الاكليسيات) اللغوية ليَجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا جدة التصور بعد أن تنلّمها العادة، ونكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين"^(٢٧٢). ويؤوّل مثل هذا التصور بـ (شلوفسكي) (Shkiovski) إلى تكريس المجاز وجميع الوسائل الشعرية الخالصة الأخرى

^(٢٧١) الأدب والغرابية، ص ٦٠.

^(٢٧٢) النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٨٣١٨٢،

كالأنماط الصوتية والقافية والوزن، لهدف رئيس واحد هو (خلق الغريب)، حيث تهدف الوظيفة الرئيسية للفن الشعري - حسب - إلى مناهضة عملية التعويد^(٢٧٣).

وإذا كان كل من باوند (Pound) وبريخت (Brecht) قد شارك شلوفسكي في نظريته التي تتبنى (الإغراب)، أو تسقط عليه تصورا جديدا، فإنها - طبقا لرأي البعض - تنزع بأصولها إلى كولردج (Coieridge) الذي وضعها - قبل قرن من ذلك التاريخ - حين كتب عن وودزورت (Wordsworth) يقول: "إن غايته العامة منح سحر جديد للأشياء اليومية وإثارة شعور يشبه الشيء الخارق للطبيعة، وذلك عن طريق إيقاظ العقل من خمول العادة"^(٢٧٤). وهكذا شهدت موقفا عن حدود مرجعياتها، باكتسابها (شمولية) عُدَّ بها الفن - بصورة عامة - وعلى وفق نظرية المنهج الشكلي، وسيلة فاعلة لتحطيم آلية الإدراك الذاتية^(٢٧٥)، أو لـ"تخليص رؤية الأشياء من آليتها، وجعلها مدهشة"^(٢٧٦).

أما مع تينيانوف (Tynianov)، فالإغراب نزع إلى التعميم، كي يؤدي إلى نظريته الأدبية الجديدة التي ترى "أن الواقعة الأدبية خلط غير

^(٢٧٣) ينظر: البنيوية وعلم الإشارة، ص ٥٧-٥٨.

^(٢٧٤) فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، ص ٢٠٩.

^(٢٧٥) انظر: نظرية المنهج الشكلي: ايخنبولم، ص ٧٢.

^(٢٧٦) نحو علم للفن الشعري: رومان ياكوبسون، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص ٢٦.

متجاسس، وبهذا المعنى فإن الأدب سلسلة تتطور عبر الانقطاعات^(٢٧٧)، فلم يعد هذا المفهوم "إلا مثلاً لظاهرة أكثر شمولاً هي تاريخية المقولات التي نستعملها لتقطيع الوقائع الثقافية، فهذه الوقائع لا توجد في المطلق، على طريقة المواد الكيميائية، ولكنها ترتبط بادراك مستعملها لها"^(٢٧٨). وفي مقاله (عن التطور الأدبي) ١٩٢٧، يبلور تينياتوف هذه النظرية بطرح أكثر وضوحاً فحواه: "إن وجود الواقعة الأدبية كواقعة أدبية متعلق بنوعيتها التخالفية (أي بعلاقتها التلازمية بالسلسلة الأدبية، أو غير الأدبية)، وبعبارة أخرى، فما هو في مرحلة ما واقعة أدبية يصبح في مرحلة أخرى، واقعة عادية من الكلام الشائع، وبالعكس، وذلك في علاقة مع مجمل النسق الأدبي الذي تتطور فيه الواقعة المعنية"^(٢٧٩). وهنا يبدو الإغراب والآلية (أو التباعد والأوتوماتيكية) باصطلاحي الترجمة العربية لنقد النقد) "كمثلين خاصين موضحين لسيروية التحول الأدبي ككل"^(٢٨٠).

وإذا لم يكن همّ البحث الراهن استقصاء كل مقولات (الإغراب)، وإنما استقراء يفحص الإمكانيات النظرية التي تصلح لمعايشة موضوع دراستنا، فإن عليه ألا يغفل (الإغراب) لدى السرياليين، الذين محضّوه في متصورٍ يمتثل كثيراً إلى مجاري الشكلانيين، حيث تبني زعماء السريالية فكرة: أن

(٢٧٧) نقد النقد: تزفيتان تودوروف، ترجمة د. سامي سويدان، مراجعة د. ليليان سويدان، دار الشؤون

الثقافية العامة، بغداد، ط ٢، ١٩٨٦، ص ٣٦.

(٢٧٨) نقد النقد، ص ٣٧.

(٢٧٩) المصدر نفسه.

(٢٨٠) المصدر نفسه.

أساس الفن هو انه "بعث للمدهش الغريب"^(٢٨١)، ونجد صدى هذه الفكرة أكثر مثولا فيما أظهره (جان كوكتو)، أحد أقطاب السريالية الفرنسية، من وعي نظري بهذا المفهوم، حيث كتب عام ١٩٢٦ — محدداً بذلك وظيفة الشعر — "فجأة.. مثل وميض البرق، نرى الكلب أو العربة أو المنزل للمرة الأولى، ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولى، فستداعب الكلب، أو نستقل العربة، أو نسكن المنزل، لكن بعد أن أصبحنا لا نراها، وهذا هو دور الشعر، يرفع الحجاب بكل معاني الكلمة، ويكشف لنا عن الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي ترصدها حواسنا بطريقة آلية، ولنتناول أي شيء مألوف وننظفه ونجلوه ونضعه في أبهى أشكاله، فسوف يدهشنا حينئذ بشبابه وطزاجته وقوته الهائلة، هذا هو عمل الشاعر الأصيل"^(٢٨٢).

لقد دفعنا استقراء ارتثا النقدي والبلاغي في مضايق الشعرية الأرسطية، أو في مسالك الشعرية الشكلية الروسية، أو في غيرها، سعيًا لتدعيم مكتسبات موروثنا بأسانيد غريبة، باتت في عرف اغلب الدارسين راتبة، لتوفرها على جهاز من المفاهيم تتمتع بقبول شبه مطلق لفرط انضوائها تحت حركات ومذاهب راسخة واحتمائها بسطوة أقطابها ونفوذهم.

(٢٨١) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٨٣.

(٢٨٢) المصدر نفسه، ص ٨٤.

٢ - التغيير:

إن استنطاق المرجعيات الموروثة لـ (التغيير) يوقفنا عند سياقات متباينة تحصل للموروث بها تأسيس مفاهيم للتغيير، منها ما يحده بُعد اصطلاحى، ومنها ما يسجل غياب هذا البعد عنه. وأول السياقات هذه، يستبطن المعنى اللغوي للتغيير، ويسفر عن مفهوم "التحول" و"التبدل" و"الاختلاف"، وهي الدلالة ذاتها التي استنزفها من التغيير المعجم اللغوي، وخلص إليها^(٢٨٣)، ولا نريد أن نتخبط في تتبع هذا المفهوم عبر آفاق رحبة في سياق مستهلك بحيث يضيع معه القصد. هذا السياق ليس له بعد اصطلاحى كالذي تنزل فيه السياق الثانى في الموروث النقدي والبلاغى، ففي الموروث النقدي آل (التغيير) إلى مدونة انضوى في إطارها معنى: "أن يحيل الشاعر الاسم عن حاله وصورته إلى صورة أخرى إذا اضطرته العروض إلى ذلك"^(٢٨٤)، وهذا - حسب ما يرى قدامة - جنس من عيوب انتلاف اللفظ والوزن، ويمثل له بقول بعضهم يذكر سليمان(ع):

"ونسج سليم كل قضاء ذائل"

ويقول الآخر: "من نسج داود ابي سلام"^(٢٨٥).

أما في الموروث البلاغى فقد آل (التغيير) إلى مصطلح يحتضن نوعا من (تجنيس التركيب) يشير هذا النوع إلى "مساواة الكلمة الواحدة البسيطة

(٢٨٣) ينظر: لسان العرب: ابن منظور، مادة (غير)، ج ٥، ص ٣٩-٤٢.

(٢٨٤) نقد الشعر، ص ٢٠٧.

(٢٨٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٧-٢٠٨.

المركبة بتغيير أما بزيادة و أما بنقص، وإن كان بنقص ففي اللفظ لا في الخط. فلذلك الفاعل فيه هو: أن تساوى الكلمة المركبة البسيطة بزيادة أو نقص يقتضيه الوضع لفظاً لا خطأ. وهو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما: النقص، والثاني: الزيادة^(٢٨٦)، فمثال النقص قول الشاعر:

واقتحام الأهوال من وقت حام واقتسام الأموال من وقت سام
فبإسقاط همزة الوصل من "واقتحام" تساوت مع (وقت حام)، وكذلك (واقتسام) إذا سقطت همزة وصلها، فإنها تصير (تجنيس تركيب)، أيضاً، مع (وقت سام). ومثال الزيادة:

فقال لي: دعني ولا تؤذني حتى متى أجري بلا اجر
فيوصل (اجر) بياء الإطلاق لفظاً لا خطأ صار (تجنيس تركيب) مع (أجري)^(٢٨٧).

وثمة تنويعات سياقية أخرى احتواها في كنفه مصطلح (التغاير)^(٢٨٨)، فمنها ما فحواه تضاد مذهبين "في معنى حتى يتقاوما، ثم يصحاح جميعاً وذلك في افتتان الشعراء وتصرفهم وغوص افكارهم"^(٢٨٩)، ومنها "تضاد المذهبين

(٢٨٦) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرياض. المغرب، ط ١، ١٤٠١هـ-١٩٨٠م، ص ٤٩٤.

(٢٨٧) ينظر المصدر نفسه، ص ٤٩٤-٤٩٦.

(٢٨٨) ثمة من يدعوه بـ (المغايرة). انظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: على صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق شاكِر هادي شكر، النجف، الأشرف، ١٣٨٨هـ-١٩٦٨م، ص ٣٧١.

(٢٨٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ٢، ص ١٠٠.

أما في المعنى الواحد بحيث يمدح إنسان شيئا ويذمه، أو يذم ما مدحه غيره، أو يفضل شيئا عن شيء، ثم يعود فيجعل المفضل فاضلا، أو يفعل ذلك مع غيره فيجعل المفضل عند غيره فاضلا، وبالعكس^(٢٩٠)، ومنها "يغايير المتكلم الناس فيما عاداتهم أن يمدحوه فيذمه، أو يذموه فيمدحه"^(٢٩١).

وإذ نتبصر هذه التنويعات السياقية للاصطلاح، نعافها لأننا نألف منطلقها التنظيري مغايرا، ومآل تصورهما يحوم بعيد عن أجواء البحث الراهن بخلاف التبلور المفهومي للاصطلاح الذي تبنّاه الفلاسفة المسلمون، والذي نلمح - هنا - نجاعة في مقاربته والانفتاح عليه، لما يرى فيه من تضافيع مع مصطلح الإنزياح.

يبدو لنا أن الركيزة التأسيسية لهذا الاصطلاح قد استقرت في خطاباتهم كمعطى نظري بفضل محاولتهم الاقتراب من التصور الأرسطي حين توافروا على شرحه وتفسيره، إذ أن مقولات أرسطو هيأت للفلاسفة - فيما نرى - غطاء تنظيريا فحسب، ثم طفقوا - بعد ذلك - يعلنون عن مبادئ تلج في شعاب نظرية تتخطى التبعية للتصور الأرسطي، فالذات الثقافية العربية نائمة فيها، مع أن أغلب السياقات هي شرح لفكر أرسطو، أو نقل له. ويمكن لنا إمساك الركيزة التأسيسية هذه، في طرح ابن سينا عن تفريعات

(٢٩٠) تحرير التجبير، ص ٢٧٧. انظر أيضا: بديع القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط ١، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٧م، ص ١٠٥.

(٢٩١) حسن التوسل إلى صناعة الترسل: ص ٢٦٩.

اللفظ الدال، هذه التفريعات التي يتقرّى فيها منحى أرسطو الذي صنف أنواع الأسماء المستخدمة في لغة الشعر إلى: شائع، أو غريب، أو مجازي، أو حيلة، أو مخترع، أو مطول، أو موجز، أو معدل^(٢٩٢). واللفظ الدال في اللغة — حسب طرح ابن سينا — إما حقيقي ومستول، و أما لغة، و أما زينة، و أما موضوع، و أما منفصل، و أما متغير^(٢٩٣). وبعد هذا يوقفنا ابن سينا عند ماهية كل فرع وحدوده، "فالحقيقي" هو اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى، "واللغة" هي اللفظ الذي تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم، "والزينة" هي اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفها وحده بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة، وليست للعرب، "والموضوع" هو الذي يخترعه الشاعر ويكون هو أول من استعمله، و"المنفصل" هو الذي احتيج إلى أن حرّف عن أصله بمدّ قصر أو قصر مدّ، أو ترخيم، أو قلب، و أما "التغيير" وهو ما كان مرادنا من هذا العرض الولوج إلى مضايقه، فهو "المستعار والمشبّه"^(٢٩٤)

ونصادف الركيزة التأسيسية ذاتها في طرح ابن رشد لأشكال الأسماء الدالة، فالاسم — حسب — "أما حقيقي، و أما دخيل في اللسان، وأما منقول نادر الاستعمال، وأما مزين، وأما معمول، وأما معقول، وأما مفارق، وأما مغير"^(٢٩٥).

(٢٩٢) انظر: فن الشعر: أرسطو، ص ٥٨.

(٢٩٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.

(٢٩٤) ينظر المصدر نفسه.

(٢٩٥) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ابن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص ٢٣٧.

وما يفرق ابن رشد عن سابقه، هو تكثيره لشبكة الدوال هذه، مع ان بعضها ورد باللفظ ذاته، كالحقيقي، والمزين، ومع ان التصور الذي عرضته اغلب دواله هو ذاته عند سلفه مع اختلاف (الدال)، فدوال مثل (الدخيل) و(المعمول) و(المفارق) عند ابن رشد هي ما كانت موسومة في عرف ابن سينا بـ(اللغة) و(الموضوع) و(المنفصل) على التوالي. أما (المعقول) هنا فهو شكل من أشكال (المنفصل) هناك^(٢٩٦)، وأما الاسم المنقول النادر فهو على وفق ابن رشد يعني: "تقل اسم غريب أما من النوع إلى الجنس مثل تسمية القتل موتاً، وأما من الجنس إلى النوع مثل تسمية النقلة حركة، وأما من نوع إلى نوع آخر مثل تسمية الخيانة سرقة، وأما أن ينقل شيء منسوب إلى ثان إلى ثالث منسوب إلى رابع مثل نسبة الأول إلى الثاني، مثلما كان يسمى بعض القدماء الشيخوخة: (عشية العمر) ويسمى العشية (شيخوخة النهار) وذلك ان نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار"^(٢٩٧)، وهو — أي الاسم المنقول — يتنزل عند ابن سينا في الإطار المفهومي ذاته، ويتمثل له بالتطبيقات ذاتها، وإن كان ابن سينا قد أغفل، في معرض تفريعاته لأشكال الألفاظ الدالة، هذا الاسم، إلا أنه اتخذ له موضعاً حين باشر حدود تفريعاته وتوقف عند ماهياتها^(٢٩٨). وأما الأسماء المغيرة فهي — حسب ابن رشد — "الأسماء المستعارة التي تستعار: أما من

^(٢٩٦) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢، وتلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٧.

^(٢٩٧) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٧.

^(٢٩٨) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.

الشبيه، مثل تسميتهم الكوكب (نسرا)، وأما من الضدّ مثل تسميتهم الشمس (جونة)، وأما من اللازم مثل تسميتهم الشحم (ندا)، والمطر (سماء) (٢٩٩).
لعلّ مبرر الإفاضة في عرض هذه الأشكال، والإيغال في حدودها، أننا نستشف وراء بعضها محتوى مشتركاً يتجلى في خرقها للسائد والنمط وتمردّها على الأصل. ويظل مطمحنا الرئيس هو رصد (التغيير)، وما انبجس عنه من دلالة. وباستحضارنا لدلالة التغيير عند ابن سينا، بإزاء ما طرحه ابن رشد، نقرر أن تصورهما عن التغيير — هنا — يحوم في فضاء التشبيه والاستعارة التي تتشعب — على وفقهما — إلى استعارة من الشبيه، واستعارة من الضدّ، واستعارة من الاسم وحده (٣٠٠).

ولم ينحسر مجال تغيير ابن رشد عند هذا الإطار، إذ جنح به إلى إيواء الإفراط في التصغير والتعظيم (٣٠١)، وانتمى إلى تغييراته — أيضاً — الغلو والإفراط، وهو النوع الذي عدّه سلفه ابن سينا نوعاً من "الأكاذيب الظاهرة" التي لا تنضوي تحت لواء التغيير، ذلك أنه — حسب هذا الأخير — "ليس يعنى بهذا معنى ويعبر عنه بغير لفظه" (٣٠٢) بوصف هذه العلّة اشتراطاً لامناص عنه لتحقيق التغيير، وهو الاشتراط الذي جعل تصوّر ابن سينا ينغلق على بنية مفهومية مركزية ينمّ عليها قوله: "واعلم أن القول يرشق بالتغيير. والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجب المعنى فقط، بل أن

(٢٩٩) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٨.

(٣٠٠) انظر: الخطابة من كتاب الشفاء، ص ٢٢٩، وتلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٨.

(٣٠١) انظر: تلخيص الخطابة، ص ٥٥٦.

(٣٠٢) الخطابة من كتاب الشفاء، ص ٢٣٢.

يستعير، وببذل، ويشبه^(٣٠٣). ومحصل هذه النظرة: هو خرق التلازم بين اللفظ والمعنى المعبر عنه، أو بتعبير آخر، أن يعاف اللفظ الموضوع أصلا في اللغة للتعبير عن معنى ما، إلى لفظ آخر.

وقولٌ مثلُ هذا يمنح (الكناية) شرعية الإلتواء إلى (التغيير) في بنيته المفهومية هذه، لذا نرى حصرَ ابن سينا للتغيرات لا يغفلها، إذ أن "من التغيرات الحسنة - عنده - أن يتحدث عن امر، بحيث ظاهره لا يكون حجة على القائل، ويعتقد في الضمير بأنه لا يعني به معنى بلا شك فيه من غير أن يكون أقرب، ومن ذلك عكسه: وهو أن يقول القائل بقوله على ظاهره، وكأنه يقر بأن غرضه ذلك المعنى، لكن الأحوال تدل على ما أريده به ظاهره. وربما السبب فيه اتفاق الاسم بل أكثر من ذلك باتفاق الاسم"^(٣٠٤).

ولعل هذا انتمى إلى تصور ابن رشد - هو الآخر - فاحتوى (تغييره) الكناية أيضا^(٣٠٥).

وإذا كانت هذه النظرة قد طالت المستوى الدلالي في اللغة، فإن المستوى التركيبي لم يغب عن معالجتهم، حيث ترصّدها، فيما أسمياها بالإغرابات بحسب القول أي التركيب، لا بحسب اللفظ، وعدا العدول الذي يصيب

(٣٠٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

(٣٠٤) الخطابة من كتاب الشفاء، ص ٢٣٠-٢٣١.

(٣٠٥) انظر: تلخيص الخطابة، ص ٦١٧-٦١٨.

التركيب المألوف جرّاء التقديم والتأخير والحذف والزيادة والنقصان والقلب^(٣٠٦).

فضلا عن هذه الأنماط، فقد اكتشف (التغيير) عند ابن رشد جميع الأنواع التي اصطلح عليها بـ(المجاز)، وأمحصَ ليشمل كل أشكال خرق المألوف، وبهذا استقطب مستويات اللغة جميعها، فالتغييرات - فيما يرى - تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملّة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب. وبالجملّة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملّة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً^(٣٠٧).

إن هذا النحو من الوعي النظري الذي نصادفه عند ابن رشد قد بلور مفهوما لـ(التغيير) يصلح لتجلية تصورهم عن الشعرية أو (فعل الشعر): فـ"القول إنما يكون مختلفا أي مغيرا عن الحقيقة من حيث توضّح فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير. وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغيّر أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر"^(٣٠٨).

(٣٠٦) انظر: الخطابة من كتاب الشفاء، ص ٢٣٢، و تلخيص الخطابة، ص ٢٣.

(٣٠٧) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٤.

(٣٠٨) المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

ففرادة الشعر تتحقق بالتغيير، وغيابه يُعدّ نقائص تتخون شعرية النص أو (فعل الشعر). وهذا ما سيكون من الرؤى النظرية القارة في المنجز النقدي الحديث. فقد تكفل رعاية شكل من أشكاله مفهوم (تغير اللغة) الذي طرحه كوهين. والذي يكمن هدف كل شعر في تحقيقه^(٢٠٩).

ومثل هذه المكتسبات الناضجة عند فلاسفتنا آيلة إلى الانتساب أو التوحد مع ما يشكل مفهوم الإنزياح مما وقفنا عليه.

٣ - الشجاعة العربية:

ومن التظاهرات اللفظية التي يتجلى فيها مفهوم الاصطلاح - قيد الدراسة- (شجاعة العربية). وقد انبثق هذا الدال في مهاد نحوي، حين صادف الباحثون سياقات إبداعية تتجافى مع تنظيراتهم اللغوية والنحوية، فما كان عليهم - والحالة هذه - أن يعزو انفلات مثل تلك السياقات من سلطان (المعيار أو المؤلف) إلى (الضرورة الشعرية)، إذ أن منها ما كان بمنأى عن مضايق تلك الضرورة، ومنها ما كان نثرا أبدا عيا، فالعربي في لغته الإبداعية كثيرا ما يشهر التمرد على المعايير الجاهزة التي تسدل عليه وصاية نظرية، ليتخلص من صرامة القاعدة وربقة المؤلف. وقد ظهر الوعي بهذا التصور لدى موروثنا، وانتعش فيما تقرر من أن المبدع متى ما ارتكب مثل هذا التمرد الذي يخرق الأصول به، فإن "ذلك على ما جسيمة منه وإن دلّ من وجه على جورهِ وتعسّفه، فانه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره على اختياره

(٢٠٩) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص ١١٠.

الوجه الناطق بفصاحته. بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام. فهو وإن كان ملوما في غُفهِ وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنَّه، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، أو أعصم لجام جواده، لكان اقرب إلى النجاة، وابتعد عن المَلْحَاة: لكنه جشم ما جشِمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله، إدلالا بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه^(٣١٠). فبسبب من إقدام العربي على كلامه، وقوة تصرفه به "صار في نفسه شجاعا بالنسبة إلى العربية، تشبيها بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير والقرب والبعد والإقبال والأدبار"^(٣١١)

بازاء تلك الخروقات التي جابهت ما استتب من مقولات معيارية لغوية ونحوية، احتمى الخطاب الموروث بمقولة (شجاعة العربية) دريئة ضد من ينوي الغض من اللغة العربية لعدم مراعاة أهلها نمتها، وتعاليمهم على معياريتها، ومن ثم قلعه (أي الخطاب الموروث) لم يُعَين اللغة العربية باستقلالية عن أهلها وما عرفوا به من (شجاعة)، فتسنى له، من خلال تلك المعايينة، أن يرسل - وفي كثير من العفوية - تقريره هذا.

(٣١٠) الخصائص، ج ٢، ص ٣٩٢، ومعنى تَحْمَد: هدر وثار. وتخط: تكبر، والملحاة: اللوم، وهو مفعلة من لحوت العود: فُشِرَتْه.

(٣١١) جواهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة) نجم الدين بن الأثير الحلبي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت، ص ١١٨-١١٩.

و(شجاعة العربية) دال على بنية مفهومية ترتدّ بأصولها إلى ابن جني(٣٩٢هـ)، فقد أَلَمَّ بها بحثه، وتقصّى فروعها، وهيأ كفاية تطبيقية لها(٣١٢).

ومما يُعَدُّ تجلياً لفظياً آخر لهذه البنية، مقولة (شجاعة الفصاحة) التي نقلها الشريف الرضي (٤٠٦هـ) في مجازاته، عن ابن جني وأثبت نسبتها إلى شيخه هذا(٣١٣). ثم أخذ ورود (شجاعة العربية) يتنامى - بعد ذلك - حتى أفضى إلى مباحث المحدثين، فاجترح له بعضهم اسم(سماحة العربية)(٣١٤)، و أعلن آخرون ولاءهم لهذه التسمية مرادفاً بديلاً عما سماء ابن جني بـ(شجاعة العربية)(٣١٥).

وليس ثمة تباين في التصور الذي انتمت إليه كلتا الطائفتين للعربية، و إنما الاختلاف الذي تبلور على صعيد (الدوال) منوط بزواية نظر الطائفتين كلتيهما، فالطائفة الأولى اتجهت إلى المبدع المعبر باللغة العربية، فألفته يدل بقوة طبعه إدلالاً، ويتأبى على الانصياع إلى البنية الافتراضية المجردة في التصور النظري للغة العربية، أي أن ممارسته الإبداعية تخرق الواقع النظري متى ما ألمحت نجاعة في مقاربة بلاغية، وتتمرد على المثال

(٣١٢) انظر: الخصائص، ج ٢، ص ٣٦٠-٤٤١.

(٣١٣) انظر: المجازات النبوية: الشريف الرضي، تحقيق طه محمد الزيني، مؤسسة الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ٣٣.

(٣١٤) انظر: مع ركب القافلة: د. إبراهيم السامرائي، مجلة للقافلة السعودية، عدد رجب، ١٤٠٩هـ.

(٣١٥) انظر: مرونة العربية بين الممكن والمتحقق: د. صاحب أبو جناح، مجلة القافلة السعودية عدد رجب ١٤١٠، ص ٤٢-٤٣.

الافتراضي متى ما حوصرت في مضايق الاضطراب فيما يسمى بالضرورة الشعرية.

فيما عاينت الطائفة الأخرى المحدثه اللغة العربية لذاتها، فرصدت فيها وجوها كثيرة من (التصرف) و(السعة) أو(الاتساع)، تجور على أسوار جهازها القواعدي وصيغها وأصواتها ودلالة مفرداتها وتراكيبها، مستندة في (جورها) هذا إلى "منطق لغوي يحقق مشروعيته من خلال طائفة من المسوغات اكتشفها دارسو اللغة وفقهاؤها"^(٣١٦)، فؤسِمت العربية — تأسيسا على ذلك — بالمرونة اللغوية والتسامح مع المعبرين بها وفسح المجال لهم واسعا رحبا^(٣١٧).

ومحصل القول ان الطائفة الاولى نظرت الى مستعمل النظام اللغوي، والثانية الى هذا النظام ذاته.

والسماحة — فيما نرى — لا تنهض نظيرا للشجاعة، إذا ما وُحِّدت زاوية النظر، أما إذا محا فواصل التفريق بينهما، اجتماعهما على نعت العربية بالمرونة وسعة التصرف، فعند هذا لا يبقى لاجترار التسمية البديلة مبررا وشرعية.

ولعل ابن جني مأسور— في هذا— بفكرة (الإقدام) التي ترقى إلى الجاحظ (٢٥٥هـ-)، والتي يألفها الخطاب الموروث إلى ما بعد زمن ابن جني حيث

(٣١٦) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٣١٧) المصدر نفسه.

ستصادفنا - مثلاً - عند الثعالبي (٤٣٠هـ) (٣١٨). يقول الجاحظ، في عرضه لهذه الفكرة: "وللعرب إقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم" (٣١٩). فـ(شجاعة العربية) - إذن - تشرَّبَتْ - فيما نرى - روح (الإقدام) وتمخضت عنه.

تنشُدُ العربية في كل مباحث (شجاعة العربية) أن تتنفّس من تسلط المعيار أو المؤلف، وتتخلص من رقابة الوصاية النظرية، وفي كل هذه المباحث، يرضخ الموروث إلى صياغة التبريرات التي تسوّغ ذلك التنفّس أو التخلّص، أو تعين على ترويضهما لمنح الشرعية لهما، وهذا دأبٌ لا يلبث بحثُ ابن جني عن شجاعة العربية أن يكشف عنه في أوّله، إذ سيشدّد في مبحث الحذف وأنواعه أن "ليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته" (٣٢٠).

وفي موضع آخر، قال: "اعلم انه ليس شيء يخرج عن بابيه إلى غيره إلا لأمر قد كان هو على بابيه ملاحظاً له، وعلى صدد من الهجوم عليه" (٣٢١).

(٣١٨) انظر: فقه اللغة وسر العربية: أبو منصور الثعالبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، مكتبة مصطفى

الحلبي - بمصر، ط ١٣٥٧هـ - ١٩٣٨م، ص ٣٦٧.

(٣١٩) الحيوان، ج ٥، ص ٣٢.

(٣٢٠) الخصائص، ج ٢، ص ٣٦٠.

(٣٢١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤٦٤.

وكل هذه المضامين ستلابس في معناها بعض مسالك الإنزياح، وستجد مقاربات لها في ثنائية (عرض الإنزياح/نفي الإنزياح) و(الدرجة الحرجة) و(معايير نعيين الإنزياح) وغيرها مما يتمّ عرضه في هذه الدراسة.

لقد انضوت تحت باب (شجاعة العربية)، عند ابن جني، مباحث عديدة، هي "الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف" (٣٢٢)، حيث تَقَصَّى، في دراسته هذه، وجوه كل مبحث فيها، وأسبغ على تطبيقاته مسوغات ذات معطى بلاغي جمالي أو فكري. توقّف في فصل الحذف عند حذف الجملة، وحذف المفرد، وحذف الحرف، وحذف الحركة (٣٢٣)، ثم عرض لأوجه التقديم والتأخير ضمن ضربين، أحدهما يقبله القياس، والآخر ما يسهّله الاضطرار (٣٢٤)، ثم أعقبه بالحديث عن المواضع التي يحسن أو يقبح فيها الفرق أو الوصل (٣٢٥)، وفي فصل الحمل على المعنى، سعى إلى الكشف عن خرق قاعدة التطابق، بما ورد في فصيح كلام العرب منظوماً ومنثوراً "كتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث، وتصور معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد، وفي حمل الثاني على لفظ قد يكون عليه الأول، أصلاً كان ذلك اللفظ أو فرعاً، وغير ذلك" (٣٢٦).

(٣٢٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٦٠.

(٣٢٣) انظر: المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٦٠-٣٨١.

(٣٢٤) انظر: المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٨٢-٣٩٠.

(٣٢٥) انظر: المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٩٠-٤١١.

(٣٢٦) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤١١.

وآخر فصول هذا الباب، عرّف فيه بـ(التحريف)، وقسمه على ثلاثة
 اضرب: الاسم والفعل والحرف، فمن تحريف الاسم، قولهم، في الإضافة الى
 قاض: قاضي، وإلى حنيفة: حنفي، وكذلك التحقير أو الجمع التفسير نحو
 رجل ورجيل ورجال، وغير ذلك، ومن تحريف الفعل قولهم، في ظَلَمْتُ:
 ظَلَمْتُ، وفي مَسَيْتُ: مَسَيْتُ، ومن تحريف الحرف قولهم، في سوف أفعَل:
 سَوْ أفعَل وسَفْ أفعَل، وخَفَّفُوا رُبَّ وَإِنْ فقالوا: رُبَّ وَإِنْ وَأَنْ^(٣٢٧). و أما
 عن (الزيادة) التي يعقد لها فصلا ضمن هذا الباب مع انه قرّر، في مدخل
 هذا الباب، أنها تنتمي إلى (شجاعة العربية)، فقد بثّ الكلام عنها في ثنايا
 أبواب كتابه^(٣٢٨).

وبينّ، أنّ ضروب الشجاعة هذه قد أَلَمَّتْ بالمستويين التركيبي والدلالي،
 أما المستوى الصوتي فقد اضطلعت بالكشف عنه معالجة ما يطرأ على
 الصوامت والحركات من إبدال أو حذف أو زيادة^(٣٢٩)، فمثلا، الإبدال عنده:
 "أنّ يقام حرف مقام حرف، أما لضرورة و أما استحسانا وصنعة"^(٣٣٠)،
 والإبدال هو ضرب من التحريف، والتحريف — كما مر علينا من ضروب
 شجاعة العربية^(٣٣١).

(٣٢٧) انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٤٣٦-٤٤٢.

(٣٢٨) انظر مثلا: المصدر نفسه، ج١، ص١٩٤-١٩٧، وج٢، ص٢٨٥-٣٦٠.

(٣٢٩) انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٤٤٠-٤٤١.

(٣٣٠) سر صناعة الاعراب: ابو الفتح عثمان بن جني، تحقيق د.حسن هنداي، دار

القلم، دمشق، ط٥، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ج١، ص٦٩.

(٣٣١) انظر: الخصائص، ج٢، ص٤٤٠. انظر ايضا: الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص١٤٩.

وبعد ابن جني ستصبُ في باب (شجاعة العربية) جداولُ متفرعة متداخلة أخرى منها ما ذكرت - في سياقها - غفلا من التحديد والتطبيق، كالاستفهام - مثلا - عند نجم الدين الحلبي (٧٣٧هـ) ^(٣٣٢). ومنها ما حَفَّتْ بها جملة من التطبيقات كالأخبار عن الفعل الماضي بالمضارع، وعن المضارع بالماضي ^(٣٣٣)، وعكس الظاهر ^(٣٣٤)، والاعتراض ^(٣٣٥)، والحمل على الموضع ^(٣٣٦)، فضلاً عن الالتفات.

٤ - الالتفات:

انتمى الالتفات إلى ضروب (شجاعة العربية) بوصفه فرعاً من هذا الباب ^(٣٣٧)، ثم ما لبث أن استأثر - بعد ذلك - بالتسمية، فحاز عليها ^(٣٣٨)، وإنما دُعِيَ بها لأن الشجاعة - حسب ابن الأثير "هي الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من

^(٣٣٢) انظر: جواهر الكنز، ص ١٢٣.

^(٣٣٣) انظر: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: ضياء الدين بن الأثير، تحقيق د. مصطفى جواد ود. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ - ١٩٥٦م، ص ١٠٥.

^(٣٣٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٥ - ١٠٦.

^(٣٣٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٨ - ١٢٢.

^(٣٣٦) انظر مثلاً: الجامع الكبير، ص ٩٨ - ١٠٢ و جواهر الكنز، ص ١١٩ - ١٢٣.

^(٣٣٧) المصدر نفسه.

^(٣٣٨) انظر مثلاً: المثل السائر، ج ٢، ص ١٧٠ والطراز، ج ٢، ص ١٣١.

اللغات" (٣٣٩)، وتماهى المصطلحان على نحوٍ اتسع حدًّا أنْ صارت (شجاعة العربية) في عرف بعض الدارسين تعني الالتفات (٣٤٠).

وتسرّبت هذه الموضوعات الوافدة بالتّميع، وتداخل بعضها مع بعض بحيث أنها — ما عدا الالتفات — أدخلها البلاغيون في أبواب أخرى تتصل بها كالتقديم والتأخير والتغليب، والاستفهام (٣٤١). وتداخلها هذا جعلها عرضةً للتّوحد فيما بينها، ولا أدلّ على ذلك من أننا نظفر بمفردات مثل (وضع الواحد موضع الجماعة) و(وضع الجماعة موضع الواحد) و(تثنية الواحد) و(إفراد التثنية) وقد تضايقت تحت ظلّ (الحمل على المعنى)، وغدت من أقسامه عند ابن جني (٣٤٢)، في حين تكفّل فصلُ (الالتفات) عند ابن الأثير باحتواء هذه المفردات وضمّنها أنواعه (٣٤٣)، بينما ينفي بهاء الدين السبكي (٧٧٧هـ) عن الالتفات اشتغال بحثه على دراسة هذه المفردات ويرى أن مدارها "قريب من الالتفات وليس منه" (٣٤٤).

وإذا كان هذا التداخل قد نشأ عند مؤلّفين مختلفين، فإن ما يدعو إلى التعجّب حقًّا هو أن نصادف مثل هذا التداخل بشكل ناتئ عند مؤلف واحد بعينه في موضعين مختلفين، مثلما يلقانا فيما أسماه ابن الأثير بـ(الآخبار

(٣٣٩) المثل السائر، ج ٢، ص ١٧١.

(٣٤٠) انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج ٣، ص ٥٥.

(٣٤١) المصدر نفسه.

(٣٤٢) انظر: الخصائص، ج ٢، ص ٤١٩—٤٢٣.

(٣٤٣) انظر: الجامع الكبير، ص ١٠١.

(٣٤٤) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ج ١، ص ٤٧٩.

عن الماضي بالمضارع وعن المضارع بالماضي) حين يفرّعه — مرة —
عن (الالتفات)، ويجعله قسما منه^(٣٤٥)، ثم يصادفنا، في موضع آخر، عند
المؤلف ذاته، معزولا يتأخم (الالتفات) بحيث يؤسس كل منهما قسما مستقلا
عن الآخر^(٣٤٦).

ويمثل التداخلُ شاخصا في المتصور النظري الاصطلاحي لـ (الالتفات)
و(الاعتراض) فقد تردّيا في هذا السبيل، واضمّحت الحواجز بينها^(٣٤٧)،
ومع أننا وجدنا من انتحى سبيل الفصل بينهما سواء أكان الفصل شكليا،
كما هو عند المصري^(٣٤٨)، أم جوهريا، كما هو عند السلجماسي^(٣٤٩) الذي
رأى أنّ عَهما نوعا واحد غير متباين غلطَ بيّن^(٣٥٠).

(٣٤٥) انظر: المثل السائر، ج ٢، ص ١٨٥.

(٣٤٦) انظر: الجامع الكبير، ص ٩٨—١٠٥. وإذا اتبني مثل هذا التقرير عند ابن الأثير على خلل، لعلّهُ
تماهى هذه المصطلحات وتداخلها، فإن ثمة من تقاريره ما يتهددها الاعتباط، مثل قوله: انني لم أجد شيئا
من (شجاعة العربية) "عند أرباب هذه الصناعة، ولا وجدته في كتاب مصنف في هذا الفن، سوى انني
رأيت أبا الفتح عثمان بن جني قد ذكر، في كتابه الموسوم بالخصائص، شيئا من التقديم والتأخير، والحمل
على المعنى لا غير" (الجامع الكبير، ص ٩٨) في حين اتسع تصنيف ابن جني — كما مرّ آنفاً — ليشمل
الحذف والزيادة، والتحريف، فضلا عن التقديم والتأخير والحمل على المعنى.

(٣٤٧) انظر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي بن المظفر الحاتمي، تحقيق د. جعفر الكناسي، دار
الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩، ج ١، ص ١٥٧. والعمدة، ج ٢، ص ٤٥.

(٣٤٨) انظر: تحرير التحرير، ص ١٢٦.

(٣٤٩) انظر: المنزوع البديع، ص ٤٤٢—٤٥٤.

(٣٥٠) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٤٢.

والالتفات من أولى هذه الموضوعات بالتكليف مع بحثنا، وبإثبات
صلاحيته الإجرائية فيه، على الرغم من إعلان هذه الموضوعات ولاءها
لمعايشة الحصيل النظري للأنزياح.

ولعل أول إعلان عنه يرقى إلى الأصمعي (٢١٦هـ) ^(٣٥١)، ثم تواتر
وروده، وأخذ — حسب ابن المعتز (٢٩٦هـ) — معنى "انصراف المتكلم عن
المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن
الالتفات الانصراف من معنى يكون فيه إلى معنى آخر" ^(٣٥٢) ثم تكثف —
على وفق الرازي (٦٠٦هـ) — إلى صيغة "العدول عن الغيبة إلى الخطاب
أو على العكس" ^(٣٥٣)، فطفت أنواع عديدة بالانصواء تحت لوائه مثل
الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، والرجوع عن
الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، والإخبار
عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي، وقد أفاض ابن
الأنثري في رصدها وتعقب أمثلتها التطبيقية ^(٣٥٤).

وإنما اطمأنّ بحثنا إلى تعقب هذا المصطلح الذي عولج بوفرة في
المكتسبات النظرية عند العرب، لأنه — أي المصطلح — توفر على مفاهيم

^(٣٥١) انظر: حلية المحاضرة، ج ١، ١٥٧، ومعجم المصطلحات البلاغية، ج ١، ص ٢٩٥.

^(٣٥٢) البديع: عبد الله بن المعتز، تحقيق اغناطيوس كراتشوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط ٢، ١٣٩٩هـ.

١٩٧٩م، ص ٥٨.

^(٣٥٣) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص ١١٢.

^(٣٥٤) انظر: المثل السائر، ج ٢، ص ١٨٥-١٩١.

تكتسي رداء المفهوم الراهن للاتزياح، أو تنزيًا — في أقل تقدير— بمثل زيه.

٥ — التخيل:

ومن المفاهيم التي تعلن ولاءها للاتزياح، التخيل في نهج القرطاجني والسلماسي، أو في بعض إجراءاته عند الفلاسفة المسلمين — قبل ذلك — مما تتجاوب فيها أصداء الاصطلاح — موضوع الدراسة —، و إنما خصصنا هذه، لان ثمة مفاهيم متنوعة للتخيل، غير هذه، ستجابهنا في دراستنا الاستكشافية هذه، تلك التنوعات أتيح لنا أن نفرّعها على محاور ثلاثة نتنسم وراءها ثلاثة مفاهيم:

— أول هذه المفاهيم هيأه المعنى اللغوي للتخيل (ظنّ أو اشتبه)^(٣٥٥)، ففاض به، أو بدلالة حافة له الخطاب الموروث، فصرنا نصادف التخيل في كتابات العسكري (٣٩٥هـ) — مثلاً — بمعنى "أن يخيّل انه يمدح وهو يهجو، أو يخيّل انه يهجو وهو يمدح"^(٣٥٦)، أو بمعنى التمويه^(٣٥٧)، أو نصادفه عند ابن الزمكاني (٦٥١هـ) محتضنا معنى "تصوير حقيقة الشيء

(٣٥٥) انظر: لسان العرب، مادة (خيل)، مج ١١، ص ٢٢٦ — ٢٢٧.

(٣٥٦) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،

المكتبة العصرية، صيدا — بيروت، ١٤٠٦هـ — ١٩٨٦م، ص

(٣٥٧) انظر: ديوان المعاني: أبو هلال العسكري، مكتبة المقدسي، القاهرة، ١٣٥٢ هـ، ج ٢، ص ٨٨.

حتى يتوهم انه ذو صورة تشاهد وانه مما يظهر للعيان^(٣٥٨). وقد يلتقنا التخييل في هذا المحور منضويا تحت معنى (سوء الظن)^(٣٥٩).

— وثاني هذه المفاهيم يرقى إلى الجرجاني (٤٧١هـ) فيما طرحه تصوّره عن التخييل، ومحصله "ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى"^(٣٦٠). وقد ورث بعض السلف عن الجرجاني هذا الفهم، فعبر عنه الزركشي (٧٩٤هـ) بصيغة "جعل الشيء للشيء وليس له من طريق الادعاء"^(٣٦١).

— وثالث هذه المفاهيم يتنزّل في تخييل الرازي (٦٠٦هـ) الذي يتداخل مع مفهوم التورية، وحدّه "أن يكون للفظ معنيان، أحدهما قريب والآخر بعيد، والسامع يسبق فهمه إلى القريب مع ان المراد هو ذلك البعيد"^(٣٦٢). والتقت

(٣٥٨) التبيان في علوم البيان المطلع على إعجاز القرآن: ابن الزمكاني، تحقيق: د. احمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط ١، ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٤ م، ص ١٧٨.

(٣٥٩) ظفرت معالجة معاصرة للتخييل ببضعة من سياقات موروثه عن الشريف المرتضى (٤٣٦هـ)، والبطليوسي (٥٢١هـ)، وابن يسلم (٥٤٢هـ)، توحى بهذا المعنى. انظر: التخييل في الدراسات البلاغية والنقدية: نهلة بنيان الندوي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب — جامعة بغداد، ١٤١٤هـ / ١٩٦٣ م، ص ٦٠.

(٣٦٠) أسرار البلاغة، ص ٢٥٣.

(٣٦١) البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٤٤٠.

(٣٦٢) نهاية الإيجاز، ص ٢٩١.

في منعطف هذا المفهوم تعريفات المطرزي^(٣٦٣)، والحلبي^(٣٦٤)،
والعلوي (٧٤٩هـ)^(٣٦٥)، والنويري (٧٣٣هـ)^(٣٦٦)، والدمنهوري^(٣٦٧).

ليس من شأن البحث الراهن أن يستقصي دراسة هذه التنويعات، وإن
كان أغلبها يمسّ موضوعاً مساً خفيفاً، وإنّما ألّمّ بها — عرضاً — لنلّا
يكون المفهوم المراد الذي نبحت عنه والذي سنقف عنده بعد قليل، عرضةً
للاحتجاب خلف تلك المحاور أو الاختلاط معها، فتُصيبه — بإغفالنا لها —
شوائب منها، وهذا يعني أن البحث حين يتغيّر أطراحها عن مداره، فانه
يسعى ليكون المفهوم المراد عرضه في حلٍّ من تبعه التراسل معها.

هذا المفهوم الذي نتابعه، له ركائز تستجيب للمبادئ التي ينضوي تحتها
الإنزياح، هذه الركائز تتضافر على نحت معالم (الشعرية)، وتُخضّضه ليشكّل
فراة النص الشعري نتيجةً اضطلاعها بدورٍ نصف كل ما هو معتاد، أو
خرق للمثالية المفترضة للغة في كل مستوياتها، أو انتهاك الأصل القاعدي.
ونسنتطق الإطار المرجعي لهذا الاصطلاح، لنعلن عن دلالته وحدوده،
وليس ثمة ريب — بدءاً — في أنّ أسسه قد نشأت عند الفلاسفة

(٣٦٣) انظر: الطراز للعلوي، ج ٣، ص ٤.

(٣٦٤) انظر: حسن التوسل إلى صناعة التراسل، ص ٢٤٩.

(٣٦٥) انظر: الطراز، ج ٣، ص ٥.

(٣٦٦) انظر: نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويري، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب
المصرية، المؤسسة المصرية العامة، دت، ج ٧، ص ١٣١.

(٣٦٧) انظر: حلية اللب المصون على الجوهر المكنون: أحمد الدمنهوري، مطبوع على حاشية عقود
الجمان للسيوطي، القاهرة، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م، ص ١٦٩.

المسلمين، ثم استقام عودها عندهم — أيضاً — حين بلوروا مفهومهما خاصاً بهم بلغت — بعد ذلك — مشغلاً قاراً في نظريتهم عن الشعر.

وإذا كانت الفلسفة مصباً لهذا المفهوم، فأنا نفترض — مع أن الاستقراء واقع — أن التخيل تفتش مساحة من تصور أرسطو، هذا التصور الذي غداً — بلاريب — منطلقاً جنينياً لأغلب المكتسبات النظرية لفلاسفتنا المسلمين، ومع أن ابن رشد أضاع لنا سبلاً من هذا التصور للتخييل^(٣٦٨)، ونسبته إلى أرسطو، إلا أننا وجدنا من المعاصرين من لا يعتد بهذه النسبة مع اتهم صريحة وواضحة، وينفي أن يكون أرسطو قد تعرض للتخييل الشعري في كلامه على فن الشعر^(٣٦٩)، ويحيل علاج أرسطو للتخييل إلى كتاب (النفس)، فيخلص إلى ما يدعوه بـ "حقيقة لها قيمتها وهي أن ابن سينا من بين الفلاسفة المسلمين، فيما نعلم، هو أول من وظف هذا المبحث النفسي في خدمة قضية فنية هي قضية الشعر"^(٣٧٠).

مع أن الاستقراء الدقيق يستتبت هذا التوظيف في بعض معالجات الفارابي (٣٣٩هـ)، من قبل ابن سينا (٤٢٨هـ)، ولا سيما في (إحصاء العلوم)^(٣٧١)، و(كتاب الشعر)^(٣٧٢)، و(جوامع الشعر)^(٣٧٣).

(٣٦٨) انظر: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠١—٢٠٣.
(٣٦٩) انظر: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر: د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٤١٠ هـ—١٩٨٠ م، ص ١٠٠.
(٣٧٠) المصدر السابق نفسه، ص ١٠١.
(٣٧١) انظر: إحصاء العلوم: الفارابي، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٤٩، ص ٦٧.
(٣٧٢) انظر: كتاب الشعر: الفارابي، تحقيق: د. محسن مهدي، مجلة شعر، السنة الثالثة، عدد ١٢، علم ١٩٥٩، ص ٩٤/٩٣.
(٣٧٣) انظر: جوامع الشعر: الفارابي، تحقيق: د. محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٧٤.

تتقاسم مصطلح التخيل في نظرية الشعر عند الفلاسفة — استنادا إلى تصنيف معاصر — ثلاثة مفاهيم رئيسة هي: المفهوم السايكولوجي، والمفهوم المنطقي، والمفهوم البلاغي، فالسايكولوجي يحيل إلى الاستجابة النفسية اللا وعية للذات المتلقية التي تُستَفَزَ بالشعر، فيفضي بها إلى خلق حالة نفور أو قبول بحسب ما يخيّل إليها. أما المفهوم المنطقي فيشير إلى أن الشعر قياس منطقي مؤلّف من مقدّمات متخيّلة تشكّلها مخيلة الشاعر تبعا لما يلاحظه من تناسب أو تماثل هذه المقدّمات والموضوعات الأخرى حيث يُصار إلى إشاعة صفات الحسن أو القبح، أو سرياتها من الثاقبة إلى الأولى محفّزة المتلقي على فعل أو انفعال. و أما المفهوم البلاغي فيدل على الصياغة الجمالية الخاصة بالشعر في تركيزها على الجانب التصويري من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها^(٣٧٤).

وبينّ، أن هذه المفاهيم تستتبّ دلالات متماهية — إلى حد ما — مع الإنزياح وسيُعهد إلى ما سيلي — بعد قليل، وفي مواضع أُخر — مهمة الكشف عنها.

وقد مارست مقولات الفارابي عن التخيل المفهوم السايكولوجي الذي "يخيّل الشيء في نفسه"^(٣٧٥)، والمفهوم المنطقي "الذي يخيّل وجود الشيء في شيء آخر"^(٣٧٦)، في حين خبا المفهوم البلاغي، أو سجل غيابه، إلا إذا

(٣٧٤) ينظر: التخيل في الدراسات البلاغية والنقدية، ص ٢١-٢٨.

(٣٧٥) كتاب الشعر، ص ٩٣، وجوامع الشعر، ص ١٧٤.

(٣٧٦) المصدر نفسه.

سلمنا — وهذا ما سيكون لاحقا — بأن المحاكاة عنده تماهي التخيل عند غيره، وتوجد بمثل هذا المفهوم، وزيادة.

أما ابن سينا فقد شرعت طروحاته عن التخيل في الاقتراب من المفهوم السايكولوجي، مع ان المفهومين المنطقي والبلاغي اتخذا لهما موضعا فيها^(٣٧٧). وما يشغلنا من طروحاته هذه، هي أنها احتوت مفهوم الإنزياح، — فالتخيل — عنده هو جوهر الشعر^(٣٧٨)، أو قوامه والفيصل ما بينه وبين غيره من فنون القول^(٣٧٩)، والشعراء — على وفقه — هم "أول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل.. إذ كان بناؤهم لا على صحة بل على تخيل فقط"^(٣٨٠)، وهكذا يوقفنا على إن "عماد التخيل هو الخروج على الأصل أو المؤلف في الاستخدام اللغوي"^(٣٨١)، فيشرب تخيله هذا، مفهوم الإنزياح، ثم يفتح ليحيط بمستوياته الصوتية والدلالية والتركيبية، وهذا ما يفضي إليه التبصر في قوله: "والأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين

(٣٧٧) انظر: وعيه بالمفهوم المنطقي في: النجاة: ابن سينا، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨، ص ١٠٠، انظر أيضا: التخيل في الدراسات البلاغية والنقدية، ص ٢٥. و أما وعيه بالمفهوم البلاغي فيبدو جليا في: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢، والمجموع أو الحكمة العروضية في معاني الشعر، ص ١٦-١٧، انظر أيضا: التخيل في الدراسات البلاغية والنقدية، ص ٢٧.

(٣٧٨) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.

(٣٧٩) انظر: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، ص ١٣٩.

(٣٨٠) الخطابة: ابن سينا، ص ٢٠٠.

(٣٨١) نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٣٥.

المسموع والمفهوم. وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه أما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. و أما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى: أما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب...^(٣٨٢).

إن مفهوم التخييل عند ابن سينا يمتدّ ليشمل عملية التأليف الشعري كلها^(٣٨٣)، وقد تتحلّ تلك الشمولية، فيصبح التخييل بمعنى التصوير^(٣٨٤)، وقد ينحسر مجاله ليدل على التشبيه^(٣٨٥). ولكن تلك الشمولية، وهذا الانحسار يهيمنان على مدار اشتغال الشعرية في النص على نحو أُتيح معه لابن سينا أن يعزو التمايز بين تشكيل النص الشعر والنثري إلى التخييل، لأن الشعر — حسب — "كلام مخيل" أو مؤلف من "ألفاظ مخيلة"^(٣٨٦).

وإلى هنا، تكون البنية المفهومية للتخييل عند ابن سينا منضوية تحت مظلة الصياغة التصويرية أو التشكيل الجمالي للشعر، وارتكازاً على هذا التصور يمكن أن نعرف التخييل بأنه الصياغة الشعرية أو الهيئة الخاصة

(٣٨٢) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.

(٣٨٣) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١١٧.

(٣٨٤) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

(٣٨٥) انظر: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر: ابن سينا، تحقيق محمد سليم

سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط ١، ١٩٦٩م، ص ١٦-١٧.

(٣٨٦) انظر: جوامع علم الموسيقى: ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة،

١٣٧٦هـ-١٩٥٦م، ص ١٢٢، و: فن الشعر في كتاب الشفاء، ص ١٦١.

بالشعر، أو أنه - حسب التبلور المفهومي له عند البعض - : "الهيئات والأشكال الخاصة التي تتشكل فيها أو بها، العناصر الأولى، أو المادة الخام، أو المعاني، فتصبح شعرا وينتج من هذا ان حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني، بل في طريقة تخيلها وكيفية صياغتها"^(٣٨٧).

وإذا كانت تصورات ابن سينا عن التخيل قد شملت السنن البنائي التصويري للنص الشعري وأهمية التخيل في تشكيله وعظم جدواه، فإن ظلّ (تأثيره) وما يحدثه في المتلقي لم يغب عنها، فقد عزا ما يحدثه من تأثير في النص إلى أن المقدمات الشعرية تكون على هيئة أو تأليف يقتضيان تأثير النفس، لما فيها من محاكاة أو غيرها^(٣٨٨).

ولعل هذه المحصلة كانت سندا نظريا لتصور البعض عن تخيل ابن سينا، فقد قرر باحث في دراسته عن كتاب فن الشعر لابن سينا، ان التخيل عنده يحمل معنيين، أولهما معنى خاص بصياغة الصورة، والآخر الأثر النفسي المترتب عليه^(٣٨٩).

^(٣٨٧) الصورة الفنية في تراث النقيدي والبلاغي: د. جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م، ص ٣٢٢.

^(٣٨٨) ينظر: الاشارات والتنبيهات لأبي علي بن سينا مع شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق: د. سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٦٠، ج ١، ص ٥١٢.

^(٣٨٩) Avicenna, s Commetary on the Poetics of Aristotie: Ismail M. Dahiyat, Brill, Leiden, 1974, p. 33

عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١١٧.

وتأسيسا على هذا، فإن "تخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا" (٣٩٠).

أما ابن رشد فقد الملح تخييله نجاعة في إيواء المفهوم البلاغي، حيث اكتسى مرة رداء التشبيه (٣٩١) أو الاستعارة (٣٩٢)، وقد يرادف التخييل عنده التشبيه بعد أن يكون هذا الأخير تخطى حدوده البلاغية ليشمل التشبيه والاستعارة والكناية: "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخلية، وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما" (٣٩٣)، تدخل في الصنف البسيط الأول الأنواع التي تسمى استعارة وكناية، أما الصنف البسيط الثاني فهو ما يسمى بالتشبيه المقلوب أو المعكوس، أما الصنف المركب فهو الأقاويل الشعرية المركبة في الصنفين السابقين (٣٩٤).

أما التخييل بمعنى الصياغة الشعرية، فيدلّ عليه عند ابن رشد مصطلح (المحاكاة) وهو نظير (التخييل)، كما سيمرّ.

ونصادف بعد ذلك وعيا نظريا متميزا لمفهوم التخييل عند القرطاجني، يعدّ ركيزة للشعرية العربية، فتخييل القرطاجني يتسم النص معه درجة شعرية، وبه توجّح لمحتّه الشعرية، ذلك أنّ "اعتماد الصناعة الشعرية

(٣٩٠) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١١٧.

(٣٩١) انظر: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٠.

(٣٩٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٢١٤.

(٣٩٣) المصدر نفسه، ص ٢٠١.

(٣٩٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٠٢-٢٠٣.

على تخييل الأشياء^(٣٩٥)، لانه هو "المعتبر في حقيقة الشعر"^(٣٩٦)، أو في صناعته^(٣٩٧)، لهذا استمرأ القرطاجني صيغة ابن سينا: "الشعر كلام مخيل"^(٣٩٨)، فرددها^(٣٩٩)، واجترأ قول ابن سينا: "الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من حيث لها هيئة وتأليف تقبلها النفس بما فيها من المحاكاة، بل ومن الصدق، فلا مانع من ذلك"^(٤٠٠)، فتمثّله، وفاضت به صيغته: "إنّ هذه المقدمات كلّها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل"^(٤٠١).

إن مفهومه للتخييل تشكّل في ضوء بصمات سلفه من الفلاسفة المسلمين، واحتضن معنى: "أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفع لتخيّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من التبسيط أو الانقباض"^(٤٠٢).

(٣٩٥) منهاج البلاغة، ص ٦٢.

(٣٩٦) المصدر نفسه، ص ٢١. انظر أيضا: ص ٨١.

(٣٩٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٧١.

(٣٩٨) جوامع علم الموسيقى، ص ١٢٢، وفن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.

(٣٩٩) انظر: منهاج البلاغة، ص ٨٩.

(٤٠٠) المصدر نفسه، ص ٨٣، وانظر أيضا: الإشارات والتنبيهات، ج ١، ص ٥١١-٥١٢.

(٤٠١) منهاج البلاغة، ص ٨٣.

(٤٠٢) المصدر نفسه، ص ٨٩.

إن هذا التصور — طبقاً لرأي أستاذنا أحمد مطلوب — هو كنف احتوى مخاضات أرسطو، وشرّاحه، ومنخصيه من الفلاسفة المسلمين: كالفارابي وابن سينا وابن رشد، وكلُّ فضيلة القرطاجني، التي لا نجدها عند النقاد العرب في القديم، أنه أقام فهمه للشعر على التخييل والمحاكاة قبل أن يقيمه على الوزن والقافية^(٤٠٣).

إن هذا التعريف يجعل التخييل يتعاطى معنيين هما (التشكيل) و(التأثير)، وهو تمثّل — وإن بدا مقتضبا — لفهم ابن سينا الأنف^(٤٠٤).

ومما يندرج في هذا السياق تفرّيعه للتخييل — بالنظر إلى متعلقاته — إلى قسمين: "تخيّل المقول فيه بالقول، وتخيّل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه. فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها (...). وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأول يكون شعرا باعتبار التخييل الثواني، وإن غاب هذا عن كثير من الناس"^(٤٠٥). إن التمعّن في هذا النص يفضي إلى أن تخييل القرطاجني يكتنف أغلب المستويات التي يشغل الإنزياح في مداراتها، فنلمح ظلاً للمستوى الدلالي

(٤٠٣) ينظر: دراسات بلاغية ونقدية: د. أحمد مطلوب، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣٤٧، وقد تتبع الدكتور مطلوب المرجعيات التي سار على هديها هذا التصور، فكفّاتاً مهمة كهذه، انظر، ص ٣٤٦-٣٤٩.

(٤٠٤) انظر موضعه في دراستنا هذه.

(٤٠٥) منهاج البلغاء، ص ٩٣-٩٤.

خلف قسمه الأول، وكذلك في التخيل من جهة المعاني في جزء من القسم الثاني. أما المستويان التركيبي والصوتي فيحتضنهما التخيل في القول من جهة ألفاظه ونظمه وأسلوبه. ومما يمارس مثل هذا التصور قوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا افترن بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها. فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه، وقامت غرابته، وإذا كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويح الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الروية في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدلسة في الكلام. فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا" (١٠٦).

إذ يتسرب مفهوم الإنزياح، وهو معطى ظل مشدوداً، عنده، إلى اشتراط (الغرابة) في حسن المحاكاة والهيئة ليكون "أفضل الشعر"، والغرابة أو الإغراب — هنا — كما هو بين، يسعى إلى تنشيط الفعل الشعري (دلالي) من خلال المحاكاة وحسن التخيل، و(تركيبي) و(صوتيا) من خلال حسن هيئة تأليف الكلام.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٧١-٧٢.

ولعل البذرة السحيقة لفحوى هذا المقتبس يمكن أن نجدها عند ابن سينا، مع ملاحظة قيام الاشتراط ذاته، وإن تلبس بدال مغاير، ولا سيما في قوله الذي ينقله القرطاجني نفسه: "وبالجملة، التخيل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه: أما لجودة هيأته أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو حسن محاكاته" (٤٠٧).

وممن تتجاوب في تخيله أصداء تتلاقى مع الإنزياح: السجلماسي، الذي اطمأن إلى تقرير حقيقة أن التخيل "موضوع الصناعة الشعرية، و موضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه يُنظر، وعن أعراضه الذاتية يُبحَث" (٤٠٨). وبعد أن يستحضر صيغة كانت قد راجت، يقول: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة" (٤٠٩)، يتمثلها، ثم لا تلبث أن تظهر في قوله: "وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه أما بالتجزئة، و أما بالكلية، ولأن التخيل هو جوهريته والمشارك للجميع، ينبغي أن يكون موضوعها

(٤٠٧) المصدر نفسه، ص ٨٤.

(٤٠٨) المنزع البديع، ص ٢١٨.

(٤٠٩) لعل ابن سينا هو موجد هذه الصيغة، فقد وردت في (فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١) بتغير جد طفيف لا يكاد يذكر.

ومحلّ نظرها^(٤١٠). وتأسيسا على هذا فـ "القضية الشعرية - حسبه - إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة"^(٤١١).

وقد أسفرت تصوراته هذه عن صياغة للقول المخيل، تحدّه بأنه: "القول المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء، دون اغترافها تركيبا تذعن له النفس فتتبسط عن أمور من غير رؤية وفكر"^(٤١٢)، وتفضي دلالة صياغة كهذه إلى احتواء التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز بوصفها أنواعا ينشعب إليها تخيله^(٤١٣). وإذا كان منحى المراكشي (٧٢١هـ) قد امتثل كثيرا إلى مجاري سابقه، حين أنبنى الشعر - على وفق التصور المطروح في روضه المريع - على التخيل والمحاكاة^(٤١٤)، فإن ما يمكن أن تظفر به من جدّة تصور أسبغه على تلك المجاري، يكمن في أنه اسند (الاستفزاز) الحاصل عن فعل الشعر - ذلك الاستفزاز الذي تتابع وروده في بحوث غيره كالسجلماسي^(٤١٥)، مثلا - إلى (التوهّمات)^(٤١٦)، وهذا مكتسب نظري ستتصالح معه بعض الرؤى التي تبلورت في ظل النظريات الحديثة كما سيرد لاحقا.

(٤١٠) المنزع البديع، ص ٢١٨.

(٤١١) المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

(٤١٢) المصدر نفسه، ص ٢١٩. واغترافها تعني استيعابها دون أن تكون إياها.

(٤١٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢٠-٢٦١.

(٤١٤) انظر: الروض المريع في صناعة البديع: ابن البناء العددي المراكشي، تحقيق: رضوان بن شعرون،

الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥، ص ١٠٣.

(٤١٥) انظر: المنزع البديع، ص ٢٥٢، ص ٢٦٠ مثلا.

(٤١٦) انظر: الروض المريع، ص ٨١.

ظل علينا أن نستشف أبعاد البواعث التي أوجدت مصطلح (التخييل) في موروثنا العربي، ولعل ما يستأثر منها بأهمية خاصة، وقوع المجاز في القرآن الكريم، وتصلّب تأويل البعض — وهو بازاء آيات الصفات — عند الظاهر الموحى بالتشبيه والتجسيم، وإهماله لما يستتر من باطن.

ولعل الزمخشري (٥٣٨هـ) أول من أناط بـ(التخييل) أن يعيد إلى آي التشبيه والتجسيم معناها الخبيء خلف الظاهر، وعلى وفق صياغة أخرى، فالزمخشري دفع التخييل إلى مجارى الدراسات القرآنية بعد أن كان التنظير حوله يتفادى التطبيقات القرآنية، ويغفل شواهد. يقول:

"ولا ترى بابا من البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعلّيته التخييلات" (٤١٧).

وهكذا اهله — لأول مرة — ليحتل موضعا داخل هذه الدراسات، وقد عدّ مثل هذا (التاهيل) سوء أدب في الإطلاق، وبعداً في الإضرار (٤١٨)، حسب ما حاجّه به خصمه السكندري (٦٨٣هـ)، وأضاف: "فان التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليس له حقيقة وصدق" (٤١٩).

(٤١٧) الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم الزمخشري، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، دت، ج ٣، ص ٤٠٩.

(٤١٨) ينظر: الانتصاف فيما تضمنه الكشف من الاعتزال: ابن المنير السكندري، مطبوع على هامش الكشف عن حقائق التنزيل للزمخشري، دار المعرفة، بيروت، ج ١، ص ٣٨٥.

(٤١٩) المصدر نفسه.

وتتابع على هذا النهج بلاغيون آخرون^(٤٢٠)، كانوا قد لجأوا إلى (التخييل) في مواجهتهم لآيات ذات ظاهر موح بالتجسيم والتشبيه، على نحو جعل منه وسيلة للتنقيب عن معنى باطن وراء كل عبارة غير موافية للظاهر.. وهكذا فإن المتأمل في تصوراتهم يتبين أنهم جعلوا التخييل أداة في يد المتلقي وليس في يد المبدع، أي وسيلة تجعل العبارة تنصاع بيسر وسهولة إلى الإفضاء بمستترها فيحقق الفهم الصحيح^(٤٢١). أي أن التخييل يحفز ذهن المتلقي على الابتعاد عن التجسيم والتشبيه في الآيات ذات الظاهر الموحى بهذا، فيحملها محملا فنيا، وبهذا نستشرف إمكاناته الخصبة.

وهنا تتوثب للبروز ثنائية (عرض الإنزياح/نفي الإنزياح)، وهي الثنائية التي تهب النص وجودا شعريا - حسب التنظير الكوهيني - حيث الواقعة الشعرية - عنده - أوالية تعمل على وفق تلازم مستويي هذه الثنائية، وتتابعها، وهذا ما سنفصل القول فيه فيما بعد.

فـ(نفي الإنزياح) يتغيا التخييل الذي يشتغل في فضاء التلقي، لاستكمال ميكانيزم تلك الأوالية، وذلك بإعادة النص إلى مثاليته باستنبات دلالاته الباطنة ونفي الظاهر - في وعي المتلقي - حذر مخالفة العقل.

(٤٢٠) مثل الزمركاني (٦٥١هـ)، في التبيان في علوم البيان، ص ١٧٨، والعلوي (٧٢٥هـ) في الطراز، ج ٣، ص ٢.

(٤٢١) انظر: نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٤٥٤-٤٥٥.

أما (عرض الإنزياح)، وهو المستوى الأول لهذه الأولية، فيُشكّل في وعي المبدع، أي أنه يتمّ في (عملية الإبداع الشعري) ذاتها، وهي ما اصطلح عليها، في الخطابات التي نحن بازاؤها، بـ(التخيل).

و(التخيل) يتمّ — حسب فهم بعض الفلاسفة — "من خلال مرحلتين، تتمثل الأولى في هذه (الومضات) التي تتمّ بشكل غامض وتلقائي وغير مقصود، في حين تتمّ المرحلة الثانية بإخضاع هذه الومضات الغامضة التلقائية للضبط الواعي إلى أن يخرج العمل إلى النور (...) وهذا معناه أن عملية التخيل الشعري ستصبح، في ضوء مفاهيم (...) عملية تخيل متعلّقة واعية ومقصودة، لتحدث بدورها تأثيرا أو تخيلا واعيا مقصودا أيضا تقتضيه المهمة الأخلاقية والتربوية التي حدودها للشعر" (٤٢٢).

وليس يقدح في (التخيل) الشعري، أنه تحول إلى عمل عقلائي (أو متعلّق)، فهو سيشهد — مع ذلك — نزوع الوسائل التي تجعل القول مخيلا إليه، ذلك أن "القدرات الإبداعية والابتكارية للتخيل الشعري سوف تستخدم في تحسين أو تقبّيح ما يقرره العقل.

سوف تنحصر العملية — إذن — في خلق تشكيلات جمالية مؤثرة لحقائق توصّل إليها العقل بالفعل" (٤٢٣).

٦ — المحاكاة:

(٤٢٢) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٦٥.

(٤٢٣) المصدر نفسه.

انبجست المحاكاة وسط مباحث الفلاسفة المسلمين، استثمارا لمعالجات أرسطو حولها، ولم تكن لتفي بما أنيط بالمصطلح الأرسطي من معنى أريد له محاكاة الأفعال^(٤٢٤)، فقطعوا الصلة بهذا، واجترحوا مفهوم المحاكاة باللغة وهو التشبيه والاستعارة والتركيب^(٤٢٥)، وعهدوا إليها مهمة تشكيل الواقع تشكيلا جماليا، فعالجوا في تصورهم عنها "علاقة العمل الأدبي بالواقع، وحاولوا أن يحددوا شكل هذه العلاقة بتحديدهم معنى المحاكاة أولا، فكشفوا عن أنها رؤية خاصة للواقع، وليست نقلا حرفيا تقليدا له"^(٤٢٦)، فما ينبغي للشعر أن يطابق هذا الواقع، فهو يتغيا "إعادة لصياغة معطيات هذا الواقع وتشكيله بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، فيضيف إليه حسنا أو قبحا، أو قيمة ما من شأنها أن تجعله متجاوزا لهذا الواقع"^(٤٢٧).

لقد ظهر الوعي بهذا الاصطلاح متأخرا للوعي باصطلاحي (التخيل والتخييل) اللذين تحالفا معا فأخصبا (المحاكاة)، ذلك أن طبيعة المحاكاة الشعرية تُحدّد من زاوية المبدع بواسطة (التخيل)، أما (التخييل) يحدّد

(٤٢٤) ما يزال مفهوم المحاكاة الأرسطي عرضة للنقاش، وموضوعا للاجتهاد، ذلك أن أرسطو لم يبلور له معنى خاصا ضمن حد ما، في كتابه (فن الشعر)، لهذا استبعد بعض دارسيه معنى التقليد عن محاكاته، واقتراح التركيب عليها بوصفها تصورا وتمثيلا، انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٧٧.

(٤٢٥) انظر: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص ٨٤.

(٤٢٦) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٨٥.

(٤٢٧) المصدر نفسه، ص ٧٥.

طبيعتها من زاوية المتلقي وبعبارة أخرى: "إن التخيل هو فعل المحاكاة في تشكّله والتخيل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكّله" (٤٢٨).

ثم تضافت هذه الاصطلاحات - فيما بعد - ونزعت إلى التماهي فيما بينها، حدّ اضمحلال الفوارق، وتمازجت في الاطروحات النظرية للفلاسفة المسلمين حدّ تميع الحواجز، بحيث يمكن للنص الشعري أن يقترن بالتخيل أو التخيل أو المحاكاة، لأنّ كلاً من هذه الاصطلاحات تتربط وتتجاوب لتصف - وهذا شأن يشغلنا - الخاصية النوعية للعمل الفني من زواياه المتعددة، فالنص الشعري يصبح (تخيلاً) لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تتلقاه، والتي يخلف فيها العمل آثاره، ويصبح (تخيلاً) لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تبدعه، ويصبح (محاكاة) لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان (٤٢٩).

وما يدقنا إلى هذه المصطلحات أنها تتقرى محتوى مفهوماً شاملاً للعملية الشعرية، وتتجسد في كل منها جوهرية الشعر، وهيأته الخاصة، وميزته النوعية التي تفرقه عن سائر فنون القول.

فالمحاكاة - حسب التصور المطروح في كتابات الفارابي - هي قوام الشعر وجوهره (٤٣٠)، أو على وفق صيغة أكثر تدليلاً: إن الشعر هو

(٤٢٨) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم،

١٩٨٢، ص ٢٤٥.

(٤٢٩) انظر: المصدر السابق نفسه، ص ٢٣٩.

(٤٣٠) انظر: ج.م.ع الشعر، ص ١٧٢-١٧٣، وكتاب الشعر، ص ٩٢-٩٣.

المحاكاة^(٤٣١)، وبغيابها يفتقد الشعر نبضه، وهذا ما نستنتج في قوله الذي عاب به على الجمهور إثارة الوزن على المحاكاة:

"والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء، أم لا، والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا"^(٤٣٢).

وقد اقترنت المحاكاة في بعض إجراءاتها - عنده - بالتشبيه، فاستخدمها بمغناه، حين رأى أن التشبيه هو فعل الشعر^(٤٣٣)، ثم لم يلبث معنى المحاكاة هذا، أن يتسع - عنده - بحيث يشمل عملية التأليف الشعري كلها، هذه العملية تعتمد على الاستخدام الخاص والمؤثر للغة، وهذا الاستخدام الخاص للغة يعتمد - بدوره - على التصوير والتمثيل^(٤٣٤).

أما المحاكاة عند ابن سينا، فتدلّ، حيناً، على التشبيه^(٤٣٥)، وحيناً آخر، على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وغيرهما^(٤٣٦)، وقد تكون مرادفة

(٤٣١) انظر: في، قواطين صناعة الشعراء: للغلابي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص ١٥٠. انظر

أيضاً: جوامع الشعر، ص ١٧٣، وكتاب الشعر، ص ٩٣.

(٤٣٢) جوامع الشعر، ص ١٧٣، وكتاب الشعر، ص ٩٢.

(٤٣٣) انظر: في قواطين صناعة الشعراء، ص ١٥٨.

(٤٣٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٧٧.

(٤٣٥) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٨٨، والمجموع، ص ١٨، والنجاة، ص ٦٤.

(٤٣٦) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧١، والمجموع، ص ١٨.

للتخييل^(٤٣٧)، أو مقترنة به^(٤٣٨). ونظرا لاعتماد التخيل على المحاكاة، فإنها باتت جزءا من العملية الشعرية التي يشكل التخيل - حسب - قوامها، ويصبح شاملا لها كلها، على حين أن المحاكاة عند الفارابي هي التي تتضمن هذا المعنى الشامل، أي أن المحاكاة عند الفارابي مترادف التخيل عند ابن سينا^(٤٣٩).

أما المحاكاة (ابن رشد) فهي مكن الشعرية في النص، وتجسيد لها، حيث تتكفل بوضع الحد الفارق بين الشعر والنثر، وتمنح النص هويته المعرفية، إذ يستند توفّره على اسم الشعر، إلى جمعه المحاكاة والوزن^(٤٤٠).

وقد تمارس هذه المحاكاة - أحيانا - معنى التشبيه^(٤٤١)، أو تدل - أحيانا أخرى - على استخدام الصور البلاغية^(٤٤٢)، وقد يتسع معناها - عنده - "بحيث يشمل الصياغة الشعرية كلها سواء كانت صورا مثل التشبيه والاستعارة أو غيرها من الصياغات اللغوية الحسية التي تعتمد على الإيحاء والتأثير"^(٤٤٣).

(٤٣٧) انظر: فن الشعر من كتاب للشفاء، ص ١٦٨.

(٤٣٨) انظر: للمصدر نفسه، ص ١٦٢-١٦٣.

(٤٣٩) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٧٩.

(٤٤٠) انظر: تلخيص كتاب أرسطو طالس في الشعر، ص ٢٠٤.

(٤٤١) انظر: للمصدر نفسه، ص ٢٠٦.

(٤٤٢) انظر: للمصدر نفسه، ص ٢٠١-٢٠٢.

(٤٤٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٨١.

وهذا التصور كان أدعى باعث لأنْ تقترن المحاكاة — عنده —
بالتخييل^(٤٤)، أو يترادفا لاستبطانهما محتوى مشتركاً كالذي طرَح.
٧ — الاتساع:

من المقولات التي يستتر فيها الإنزياح في الخطاب الموروث (الاتساع)
الذي يعدّ أساساً نظرياً صلباً ظلَّ الإنزياح في الخطاب الحديث مشدوداً إليه.
ولعلْ أعتى ما يدلُّ عليه الاتساع في ذلك الخطاب هو انفلات اللغة من سيادة
الأنماط المألوفة، وتحررها من سيطرة المفهوم النظري المعياري.

إن اللغة تتغيّ من ذلك غايات منها أن تقذف بوظيفة اللغة خارج المدار
الاتصالي، ومفهوم كهذا يلتقي عند حدّه الإنزياح، ويستكنه المخزون الثيمي
له. و إنما قلنا (أعتى ما يدلُّ عليه) لأن الاتساع "متعدد الدلالة، يستقطب
جملة من الطرق في القول، يوحد بينها خروجها عن الأصول النظرية التي
تؤسس عملية تأليف الكلام مطلقاً ويدلُّ به على ممارسات تراعي إرادة
المتكلم وقصده أكثر من البنية العقلية المجردة التي استخرجها النحاة"^(٤٥).

وسنرصّد الإجراءات التي نلّفِي وراءها إدراك الخطاب العربي لسعي
اللغة الإبداعية إلى كبح سيطرة القيود المعيارية، وانفلاتها من مجال جذب
التنميط والساند، أما سوى ذلك من إجراءات فليست لها عَلاقة بمشغلنا، لأن
(الاتساع) فيها ينكص — على وفق المدلول الذي يستبطنه فيها — عن
إضفاء الخصوصية الأدبية، ويشتغل فيها بوصفه دالاً لغوياً. ومن تلك
الإجراءات التي تسفر عن تردّي الاتساع في مناخه اللغوي، ما يلقانا عند

^(٤٤) انظر: تلخيص كتاب أرسطو طائيس في الشعر، ص ٢٢٢.

^(٤٥) التفكير البلاغي عند العرب، ص ١٠٣.

الجاحظ (٢٥٥هـ) في قوله: "ولكثرة حاجاتهم كثرت خواطرهم وتصاريق ألفاظهم، واتسعت على قدر اتساع معرفتهم" (٤٦)، وعند ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في قوله: "ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب من الله" (٤٧). وعند ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في قوله: "وللشعر أدوات يجب إعداده قبل مراسه وتكلف نظمه (...)، منها التوسع في علم اللغة" (٤٨).

لقد التقت في المتصور النظري الذي أفرغ فيه (الاتساع) في الخطاب الموروث عدة تنويعات مفهومية، تعثرت - كثيرا - في الاهتداء إلى حدٍّ موحدٍ يمثل للجمع والمنع، وظلت تنحلّ إلى شعاب متباينة لا يستغرقها مدلول واحد، حيث انتعشت فيها عدة مفاهيم، منها: تعدد أوجه التأويل (٤٩)، أو استخدام المترادف (٥٠)، أو استعمال الحروف بعضها مكان بعض (٥١)، أو نقض العادة والخروج على مألوف الكلام (٥٢)، أو عدم المطابقة إفراداً وتثنية وجمعا (٥٣)، أو ما يجوز للشعراء (٥٤)، أو الكلام الذي لا ضرورة

(٤٦) الحيوان، ج ١.

(٤٧) تأويل مشكل القرآن، ص ١٢.

(٤٨) عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: د. طه الحلجوي ود. محمد زغلول سلام،

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٤.

(٤٩) انظر: العمدة، ج ٢، ص ٩٣، وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي ضمن

شروح التلخيص، ج ٤، ص ٤٦٩، والمنزح البديع، ص ٤٢٩.

(٥٠) انظر: المثل السائر، ج ١، ص ٥٦.

(٥١) انظر: الخصائص، ج ٢، ص ٣٠٨.

(٥٢) انظر: الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص ٢٥٠.

(٥٣) انظر: ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية

للنشر، ١٩٧١، ص ١٤٠.

(٥٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٥.

فيه^(٤٥٥)، وقد يدل عند البعض على ضرب من ضروب الحذف^(٤٥٦)، أو أن الحذف هو اتساع^(٤٥٧)، وقد يدل على أشكال أخرى من الخروج على الأصول النظرية^(٤٥٨).

ومنها قيام الاتساع على الاستعارة^(٤٥٩)، أو على جريان الصفة على غير موصوفها^(٤٦٠)، ويتسع المفهوم — كثيرا — ليغدو إطارا شاملا يحتضن المجاز^(٤٦١)، أو كل ما يخالف الحقيقة^(٤٦٢)، وهكذا يمكن لكل ضروب الاتساع عند القدماء أن تجمع — على وفق رأى البعض — تحت باب واحد هو المجاز^(٤٦٣). ويمتثل إلى هذا الرأي اقتران المجاز بالاتساع في أحيان كثيرة، وتعاطفهما في سياق واحد^(٤٦٤).

(٤٥٥) انظر: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر: محمود شكري الآلوسي، شرح: محمد بهجت الاثري، المطبعة السلفية، القاهرة، ٣٤١هـ، ص ١٤٢-١٤٤.

(٤٥٦) انظر: الأصول: أبو بكر بن السراج، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م، ج ٢، ص ٢٦٥.

(٤٥٧) انظر: المستصفي من علم الأصول: أبو حامد الفزالي، المطبعة الاميرية ببغداد، مصر، ١٣٢٢هـ، ج ١، ص ٣٤٢.

(٤٥٨) انظر: العمدة، ص ٩٣-٩٦.

(٤٥٩) انظر: للوساطة بين المتبني وخصومه، ص ٤٢٨.

(٤٦٠) انظر: الدئل السائر، ج ١، ص ٩٢.

(٤٦١) انظر: التفكير البلاغي عند العرب، ص ١٠٨.

(٤٦٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٣١.

(٤٦٣) انظر: الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص ٣٤-٣٥.

(٤٦٤) انظر مثلا: الأصول لابن السراج، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م، ج ١، ص ٣٠٤-٣٠٥، والحروف للفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق — بيروت، ١٩٦٩م، ص ١٦٤، ودلائل الإعجاز، ص ٢٨٦، والمستصفي في علم الأصول، ج ١، ص ٣٤٢=

إن هذا المتصور شكّل مرتكزا هيا لتلازم دلالي بين الاتساع والإنزياح في الجهاز الاصطلاحي المعاصر عند البعض، فصاروا يدلّون بالاتساع على الإنزياح^(٤٦٥)، وإن كان هذا البعض قد قصره — حيناً — على التركيب، ذلك أن المتلفّظ — حسب — "يعمد إلى تكسير الجملة العادية بحثاً عن تركيب غير عادي هو نواة أدبية الخطاب، وهو ما عبر عنه الأسلوبين بمفهوم الاتساع (Ecart)"^(٤٦٦)، وقصره — حيناً آخر — على مجرد الدلالة، فإذا كانت اللسانيات — فيما يُقرَّر — قد أقرّت أن لكل دال مدلوله، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليه، وهو ما عبر عنه الأسلوبين بمصطلح الاتساع ((Ecart))^(٤٦٧).

وتسنّى للاتساع — في متصور آخر — أن يكون مكافئاً اصطلاحياً للإنزياح أو الانحراف^(٤٦٨).

= وتنزيه القرآن عن المطاعن: القاضي عبد الجبار، المكتبة الأثرية، القاهرة، ١٣٢٩هـ، ص ١١.
والكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أبو البقاء اللغوي، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠ م، ج ١، ص ٣٤.

(٤٦٥) انظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص ٨٦.

(٤٦٦) المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٤٦٧) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٤٦٨) انظر مثلاً: ظواهر من الانحراف الأسلوب في شعر مجنون ليلى، ص ٤٦—٤٧، وانظروا أيضاً: مظاهر من الانحراف الأسلوب في مجموعة عبد الله البردوني ...، ص ١٩٩.

الفصل الثالث

الحقول والعلاقات

تتنوع صور الإنزياح وأشكاله، وإن استغرقها مفهوم واحد ثم التصالح عليه، وتتناسل تبعا لاختلاف إجراءاته في كل مجال معرفي، فالإنزياح حدّ التقت عنده الحركات والمذاهب والاتجاهات الأدبية، وما انبثق على مهادها من نظريات ومقولات، إلا أن ماهية الإنزياح في كل صورة ظلت تتشكّل على وفق تنوع المنهجيات المتبعة في كل مجال معرفي، وتتهيكّل في ضوء بصماته.

إن دراستنا هذه لا تتوخى تحديد تلك المجالات، واستنباط ما هيّاتها، أو تأمل مبادئها العامة، أو تتبع منابتها التي شبت فيها أسسها المعرفية، وليس علينا عرض أجهزتها المفهومية، وإنما نتصيد في كل منها اللحظة التي تنتدب فيها الإنزياح لخدمة ارتكازها الإبداعي، ونشخص خطوط التقاطع والتماس ونقف على علاقات التوازي بينهما.

فما نتوخّاه — إذن — هو ممارسات الإنزياح ومكتسباته الإجرائية في كل مجال حيث يتهيكّل في ضوء بصمات التشكل المعرفي لذلك المجال.

إن الإنزياح أسّ نظري صلب يكتنه أسرار (الإبداع) في كل حقل معرفي، فما من إبداع إلا قائم على خرق لأعراف، أو انتهاك للغة، أو ضرب لمعايير.

وتتعدد مظاهر الإطار المفهومي للإنزياح، طبقا للأفاق التي يستجيب لها هذا الحقل المعرفي أو ذاك، وامتثالها لرواه، وأطره النظرية. فالإنزياح ذو

مظاهر متعددة يظل أمر تشكلها مرتتها بإجراءات الحقل المعرفي الذي تشكل فيه.

ويتحصّل لنا مثل هذا — أيضا — من تأمل الحقل الأدبي أسوة بسواه. وهذا ما أثار فينا وعيا لفحص آليات اشتغاله وماهية تحرّكه وإجراءاته، ويندر أن نجد مجالا معرفيا في الأدب والنقد لا يتخلّق في موضوعه الإنزياح، فهو — أي الإنزياح — يكاد يكون الرنة التي تتنفس بها تلك المجالات ادبيّاتها أو شعريّاتها، ونجاعتها وقفّ على تحقّق الإنزياح فيها. ففي الشعرية (Poetics) يبرز — في تجل ظاهر — الإنزياح في علاقة تجاذب معها. فمثلا في شعرية ياكوبسن التي يُحدّد موضوعها في الإجابة عن السؤال الآتي:

"ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا" (٤٦٩).

يعاين الإنزياح في أولى وظائفها التي تتحدّر من صرف تلك الرسالة اللفظية عن مسارها العادي إلى وظيفتها الجمالية، وقد وصف ياكوبسن تلك العملية بأنها "انتهاك متعمّد لسنن اللغة العادية" (٤٧٠).

إن هذا المبدأ ينخرط في فضاء الشعرية الشكلية الروسية، حيث يلتقنا عند (يان ما كوروفسكي) (Jan Mukarovsky) الذي انشغل به وعبر عنه بـ (الانحراف) أو (التحريف الجمالي المتعمّد) لمعيار اللغة المعيارية

(٤٦٩) قضايا شعرية، ص ٢٤.

(٤٧٠) الخطينة والتفكير، ص ٢٣.

(Standard Language)^(٤٧١)، في حين وصفه الناقد الشكلي ارليخ بأنه "عنف منظم يقترب ضد الخطاب العادي"^(٤٧٢).

ولنا أن نمسك بالدلالة ذاتها، فيما يطرحه شلوفسكي تحت مفهوم (عملية التشويه الخلاقة)^(٤٧٣)، أو (التشويه على نحو خلاق)^(٤٧٤)، الذي مر علينا في حديثنا عن الإغراب.

وتتجلى تصورات مماثلة لهذه، في سائر الشعرية التي تنحصر معانيها — على وفق تصنيف استنبطه أستاذنا أحمد مطلوب من تعريفات الشعرية — في اتجاهين: أولهما "فن الشعر وأصوله التي تتبع للموصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور"^(٤٧٥)، والآخر "الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الإنزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر"^(٤٧٦). وليس ثمة تقاطع بين الاتجاهين — حسب أستاذنا — في فهم الشعرية، فالأول هو القواعد والأصول، والثاني هو نتيجة تلك الأصول^(٤٧٧).

(٤٧١) انظر: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤١.

(٤٧٢) الخطيئة والتفكير، ص ٢٣.

(٤٧٣) انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٨٣.

(٤٧٤) انظر: البنيوية وعلم الإشارة، ص ٥٨.

(٤٧٥) الشعرية: د. أحمد مطلوب، ص ٤٥.

(٤٧٦) المصدر نفسه، ص ٤٦.

(٤٧٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٧.

لنا أن نلاحظ — كما لاحظ قبلنا حسن ناظم — انه ليس ثمة معيار دقيق يستند إليه تصنيف الشعرية هذه، لتنوع مفاهيمها وخضوعها إلى مناهج متعددة، فمعيار كهذا سيتأرجح في تصنيف شعرية كوهين مثلا، فهي — بوصفها علما موضوعه الشعر — تندرج ضمن الاتجاه الأول، وتندرج ضمن الاتجاه الثاني بوصفها (انزياحا) مع ان كلا المفهومين عائد إلى كوهين^(٤٧٨).

فانبثاق الشعرية في أي نص — على وفق أحد الاتجاهين — معطى لاستقرار الانزياح في لغته، وتشكلها — نظريا — إنما يكون بتحرّي ما في تلك اللغة من منبّهات تشرّبت الانزياح، فليست الشعرية — وحسب تلك المقاربة — إلا "محصلة لاستخدام متميز في أداة الشعر، وهي اللغة"^(٤٧٩).

ومادام الشعر — حسب إمكانية التعريف المبسّطة عند كوهين — "توعا من اللغة"^(٤٨٠)، وما دامت الشعرية هي "أسلوبية النوع"^(٤٨١) — حسبها أيضا — فان عليها — وبمجرد التسليم بأنها "علم موضوعه الشعر"^(٤٨٢) — أن تتبنّى مبدأ (المحايدة)، وان يكون هذا — وجوبا — مبدأها الأساس^(٤٨٣)، ذلك

(٤٧٨) انظر: مفاهيم الشعرية، ص ١٦.

(٤٧٩) الشعرية في الشعر: قلم المومني، مجلة فصول، مجلد ٧، عدد ٣-٤، ١٩٨٧.

(٤٨٠) بنية اللغة الشعرية، ص ١٦، انظر أيضا: ص ٦١.

(٤٨١) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٤٨٢) المصدر نفسه، ص ٩.

(٤٨٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٠.

أنها أشدّ انتماء وتوحّداً مع اللسانيات التي تعدّ كنفاً يحتوى مخاضات الشعرية مادام موضوع هذه الأخيرة هو الظواهر اللفظية^(٤٨٤)، أو هو وصف النص الأدبي "حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"^(٤٨٥)، وإذن، فالشعرية فرع من اللسانيات^(٤٨٦)، أو جزء من اللسانيات^(٤٨٧) التي لم تكن (علماً) إلا "يوم تبنت مع سوسير مبدأ المحايثة، أي أن تفسير اللغة باللغة نفسها"^(٤٨٨). وستنبجس عن هذا التصور — طبقاً لكوهين — حقيقة أن "الشعرية محايثة للشعر"^(٤٨٩).

وبهذا، فلم يعد ثمة ريب بتأسيس (علم) للشعرية، سوى صعوبة التوفر على محددات موضوعية لـ (موضوعها) الشعر، وتميزه عن النثر، ذلك أن هدفها "هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نصّ في هذه الخانة أو تلك. فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر، وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي؟"^(٤٩٠).

(484) Linguistics and Literary Styles; Donald Freeland, New York, Holt, 1970, p.97.

(٤٨٥) الأسلوبية والأسلوب، ص ٤٤.

(٤٨٦) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص ٣٥.

(٤٨٧) انظر: قضايا الشعرية، ص ٢٤.

(٤٨٨) بنية اللغة الشعرية، ص ٤٠.

(٤٨٩) المصدر نفسه.

(٤٩٠) المصدر نفسه، ص ١٤-١٥.

وبهذا الطرح تتقدم الشعرية خطوة نحو موضوعها، وسيقدم كوهين نظريته حول الإنزياح الشعري جواباً عن هذا السؤال الكبير^(٤٩١). وستستفد معالجة الشعرية تلك، بالبحث "عن شكل للأشكال، عن عامل مشترك عام للشعر"^(٤٩٢)، فكوهين — إنن — سيملاً مساحة كانت البلاغة القديمة قبله قد تخلت عنها، وستلأفي خلا في ممارساتها، ببحثه عن البنية المنطقية التي تشترك بها جميع صور البلاغة التي كانت البلاغة قبله قد وقفت عند حدود تصنيفها، ولم يكن من همها أن تتعرض للبنية المشتركة بين تلك الصور^(٤٩٣)، أي أن كوهين يبحث "عن القانون الكلي الذي يكمن خلف جميع الصور المستخدمة في الشعر على المستويين الصوتي والدلالي، ويتمثل هذا القانون بانطبع في الإنزياح"^(٤٩٤)

فالشعرية — بوصفها نظرية متماسكة — ستبحث عن "الثوابت التحتية... التي تتعالى فوق التنوع اللا متناهي للنصوص والفردية، و إلا فلن تكون جديرة باسم العلم، ولن تتصف بنتائجها بالعظمية أن هي أصرت على رهن أبحاثها بالمتغيرات"^(٤٩٥)، لهذا يصرح كوهين بأن على الشعرية أن تبحث عن "ما يجعل من عمل ما عملاً شعرياً"^(٤٩٦)، ويقترح تودوروف

(٤٩١) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهين، ص ٥١.

(٤٩٢) بنية اللغة الشعرية، ص ٤٨.

(٤٩٣) انظر: اتجاهات الشعرية الحديثة، ص ١١٨.

(٤٩٤) المصدر نفسه.

(٤٩٥) نظرية الإنزياح عند جان كوهين، ص ٤٨.

(٤٩٦) انظر: Le haut Langage, P.P.II — 12. عن المصدر السابق، ص ٤٨.

Tzvetan Todorov قبله — ان تعنى "بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أو الأدبية" (٤٩٧) لان موضوعها — حسبها — ليس العمل الأدبي في حد ذاته بل خصائص هذا الخطاب النوعي "وكل عمل — عندئذ — لا يعتبر إلا تجليا لبنية محدودة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة" (٤٩٨).

ويجب أن لا يغرينا كون المطروح من الشعريات من السعة والتباين بحيث لا يتاح لنا معه توحيد الإطار المرجعي له، بالقول بعدم صلاحية عدّ شعرية أرسطو التأسيسية أساسا مرجعيا صالحا للشعريات المعاصرة. ولا يقودنا إلى الريبة في هذا الأمر كون الشعرية المعاصرة علما موضوعه (الشعر)، وان الشعرية الأرسطية كانت قد ألغت الشطر الذي يعدّ — حسب جيرار جينيت (Gerard Genette) — "الأكثر سموا وتميزا" (٤٩٩)، ذلك أن أرسطو — وإن لم تُعَنَّ شعريته بالشعر بوصفه بنية فنية أو جمالية أو موضوعية — رأى أن الشعرية هي أنظمة علما وشمولية للشعر يتيسر ملاحظتها فيه (٥٠٠).

(٤٩٧) الشعرية: تودوروف، ص ٢٣.

(٤٩٨) المصدر نفسه.

(٤٩٩) مدخل لجامع النص جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد — دار تويقال، الدار البيضاء، دت، ص ٧١.

(500) Anatomy of Criticism, : Northrop Frye, Princeton, University Press New Gerser, 1971, p.14.

على اننا لا نتمادى فنعدّ كلا من تلك الشعريات تجليا للصيغة الأرسطية القديمة، إذ انبثقت فيها مفاهيم متباينة، وتناسلت قراءات جديدة لا تمتثل للأصول التي تحدّرت عنها، ولا يصدق عليها - بحال - كونها اجترارا للشعرية الأرسطية، أو شرحا لها^(٥٠١)

فالشعرية - إذن - تستنبط الأنظمة أو الخصائص التي تتشكل بها (الفردة الأدبية)، ويتوطّن (الإبداع)، وتلك إنما يتحصل تأسيسها في الخطاب عن طريق (خرق اللغة) أو تغريبها عن مناخها الأصلي بواسطة الإنزياح انذي ينوجد في الشعرية بوصفه منشطا لمشغلها في العمل اللغوي حيث ترسم ملامح تلك الشعرية لحظة ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير^(٥٠٢).

إن جل ما مرّ من رؤى وأفكار غريبة حول الشعرية يرقد خلف ما أصله سلفنا العربي في خطاباتة النقدية والبلاغية التي لم تجهل مواطن الشعرية، "وبعد الجرجاتي من أكثر البلاغيين والنقاد العرب إدراكا لها، وكانت وقفته الطويلة عند النصوص الشعرية، وتلمّس مواطن الإبداع فيها، من أروع ما وقف عنده. وتظل نظراته النقدية والبلاغية معينا ثرا للمعاصرين، لأنها لا

⁽⁵⁰¹⁾ Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language: Tzvetan Todorov and Oswald Ducrot, 1979, p.80.

⁽⁵⁰²⁾ The Art of Poetry : P.Vaiery ,Princeton
,1966 ,p.171.

تبتعد عن نظراتهم وإن اختلف المصطلح أو التعليل، أو التفسير في بعض الأحيان^(٥٠٣)

إن تشابه الموضوعات وفنون البلاغة التي عالجها كل من الجرجاني وكوهين، واقتراب هدفهما، وتصريح كوهين بأعجابه ببعض الشعر العربي^(٥٠٤)، جعلت أستاذنا أحمد مطلوب يميل إلى أن كوهين قد اطلع على (دلائل الإعجاز) وتأثر به فبدت لأستاذنا ملامح التأثير والتشابه واضحة في المنطلق، "وما القول بالإنزياح - حسب - وبناء الشعرية عليه بنقيض لنظرية النظم وارتباط صور التعبير والتخيل به"^(٥٠٥).

ومما يشكل منطلقا جديدا للشعرية العربية، تنظير آخر ينزع بأصوله إلى القرطاجني يمثل - وبشيء من الحذر - إلى رؤى الشعرية المعاصرة، هذا نصه: "ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"^(٥٠٦).

(٥٠٣) الشعرية: د.مطلب، ص ٩١.

(٥٠٤) انظر: بنية اللغة الشعرية.

(٥٠٥) الشعرية: د.مطلب، ص ٩٣.

(٥٠٦) منهاج الإلقاء، ص ٢٨.

فالتعن فيه يفضي — بداهة — إلى القول أن ليس من مقتربات نظم
الألفاظ جزافاً ولا الأغراض كيفما اتفق، وإنما يرتهن إضفاء صنعة
(الشعرية) بتحقيق قانون أو رسم موضوع.

ولنستوجب أنموذجاً للشعرية العربية، لنقف على ما طرّح فيه من
مقتربات نظرية وإجرائية تنتمي إلى الإنزياح أو تتوحد معه. وليكن شعرية
أبو ديب.

إذا كان مشروع أبو ديب يجسد رؤية شخصية للشعرية، فإنه يتوفر على
جهاز تسربت مفاهيمه من هويات معرفية متعددة، واستلّ معالمه من
نتائج موروثة ومعاصرة، ليمثّل — بذلك — "صياغة نظرية مكثفة لأطروحات
ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدائب لطبيعة
الشعر في أبعاده المختلفة بدءاً من الهاجس الإيقاعي المبهم الذي يصف
كثير من الشعراء تشكله الهلامي في النفس قبل انبثاق القصيدة لغة،
وانتهاءً بالرؤيا التي ينبع منها ويفيض بها، والهاجس الأساسية التي
يجلوها في موقف الانسان من العالم، والمجتمع، والطبيعة، والماوراء"^{٥٠٧}.

إن جوهر شعرية أبو ديب هو (الفجوة: مسافة التوتر). هذا المفهوم لا
تنحصر فاعليته ضمن مجال الشعرية، بل تستشرف ما يتعداها، انه "يتجلى

(٥٠٧) في الشعرية، ص ٧.

على أصعدة لغوية ودلالية وتركيبية، وعلى أصعدة التصور، والموقف
الفكري، والرؤيا، وعلاقة الفنان بالآخر وبالعالم كذلك»^(٥٠٨).

إن هذا المفهوم تنبثق عن فاعليته (الشعرية)، أي انهما يتوحدان في
الانتماء إليه، وكل فضيلته في الشعرية انه يشكل البنية/الهوية لها، أو هو
— حسب صيغة أبو ديب النظرية — "خاصية مميزة، أو شرط ضروري
للتجربة الفنية، أو بشكل أدق، للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا
متمائزا عن — وقد يكون نقيضا لـ — التجربة أو الرؤية العادية اليومية.
من هنا، أصف الشعرية — يقول أبو ديب — بأنها أحد وظائف الفجوة أو
مسافة التوتر، لأنها موحدة الهوية بها، أو الوظيفة — الوحيدة لها. بيد أن
ما يميز الشعر هو أنه هذه الفجوة تجد تجسدها الطاعى فيه في بنية النص
اللغوية بالدرجة الاولى وتكون المميز الرئيسي (كذا) لهذه البنية»^(٥٠٩).

وطافح، بين بذاته، من هذا التصور أن نشوء (الفجوة: مسافة التوتر) لا
يكون على الصعيد اللغوي الصرف أو مكوناته الجزئية فحسب، وإنما على
صعيد الرؤى الإبداعية الكلية أو المواقف الفكرية التي يتجسد النص من
خلالها^(٥١٠)، أي أن الفجوة مسافة التوتر تقذف بالشعرية خارج العوالم

(٥٠٨) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

(٥٠٩) المصدر نفسه، ص ٢٠-٢١.

(٥١٠) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٣.

اللغوية أو المدار اللساني أو تجعل العوالم الرؤيوية أو الأيديولوجية أو النفسية تشاطر انشغالها البنيوي أو اللساني.

هذا هو الغطاء التنظيري الذي هيا له أبو ديب — من ثم — صلاحية إجرائية مستندة إلى الغطاء ذاته. وهو لا يمثل للمنطق الذي تحدّرت عنه شعريته التي أراد لها أن تتخذ — به — موضعا خارج دراسات تكتنه البعد الخفي للشعرية، كدراسات ربطت بين الشعرية والطقوس والأسطورة والموسيقى والجنسية (sexuality) أو اللاوعي الجماعي (collective unconscious) والنماذج العليا (archetypes)، أو دراسات نيتشه التي ربطت بين الشعرية والحس الديني. ذلك أن شعرية أبو ديب تطمح في هذا المنطلق إلى الغور على الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية المتجسدة في اللغة أو في بنية النص ضمن نظام من العلاقات التي تتنامى بين مكوناته^(٥١١).

لا ينبغي — هنا — تخطي التناقض أو التنافي الحاصل بين هذا المنطلق الذي تشرب المنحى البنيوي أو اللساني، و ذلك الغطاء التنظيري البنيوي الرؤيوي الذي هيا له أبو ديب لمشروعه.

إن التناقض ليبدو ناتئا، حالما ننأى عن المسوغ الذي طرحه أبو ديب نفسه، والمتضمن طموح شعريته الجاد نحو (كلية) أو (شمولية)، إذ ليس

(٥١١) انظر: المصدر نفسه، ص ١٤.

ثمة جدوى — حسب — من تحديد الشعرية باكتناه الظاهرة المفردة، وإنما تُحدّد ضمن شبكة من العلاقات المتشابهة في بنية كلية، ذلك أن الشعرية "خصيصة علائقية، أي أنها تتجسد في النص لشبكة من العلاقات تنمو بين مكونات أولية سمّتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواصلة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤثر على وجودها" (٥١٢).

فحرصه — إذن — "على منح نظريته شمولية ما، هو الذي جعله يتجاوز أحد منطلقاته في أن شعرية ذات اتجاه لسانی، وتستند لسانی، وتستند إلى تحليل المادة الصوتية الدلالية للنص" (٥١٣).

لنتساءل، الآن عن الإنزياح في مشروع أبو ديب، هل استثماره؟ ومتى؟ وما هي الكيفية التي تشكل فيها؟

لقد انبجس الإنزياح وسط مفهوم أبو ديب للفقوة: مسافة التوتر، حين حدّدها — تحديداً مبدئياً — بأنها "الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات الوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسن (نظام الترميز) (code) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

(٥١٢) المصدر نفسه، ص ١٣-١٤.

(٥١٣) مفاهيم الشعرية، ص ١٣١.

١- علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها.

٢- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة التجانس^(٥١٤).

ولا يخفى أن فضاء (الفجوة: مسافة التوتر) يشغل بالإنزياح المنبثق على مهاد التصور (الكوهيني) المطروح في هذه الدراسة.

ولنتساءل، بعد أن نتبصر في أجواء مستويي تحقق (الفجوة: مسافة التوتر) وهما:

"١- المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعرية أو التصويرية أو الأيديولوجية، انه يتناول اختصارا عن كل ما يشكل رؤية العالم.

٢- المسنوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"^(٥١٥)

هل يتكفل المستوى الرؤيوي بإيواء الإنزياح إليه؟ أم انه - أي الإنزياح - سيبذل تحقيقه رهين المستوى اللساني؟

^(٥١٤) في الشعرية، ص ٢١.

^(٥١٥) مفاهيم الشعرية، ص ١٣٢.

إن حسن ناظم ليذهب إلى "أن هذا التقسيم يسهم في كشف الإنزياح في صلب مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في مستواها الثاني بالتحديد" ويرى "أن ما ينظر إليه أبو ديب - في أحد مظهرات الفجوة: مسافة التوتر - هو انزياح يتحقق على المستوى اللساني فحسب، ولهذا يبدو الأمر هنا تسمية ثانية لمفهوم واحد صيغَ بأسلوب آخر" (٥١٦).

ثمة ما يحظر القناعة بمثل هذا المذهب:

١- بدا لأبو ديب أن الإنزياح مفهوم (خارجي). ومعنى كونه خارجيا: انه يتصور فرقا نوعيا بين اللغة العادية واللغة الشعرية إطلاقا. فنهض أبو ديب لإبطال هذا التصور الذي يعدّه خطأ لأسباب نذكر منها: "أن مفهوم الانحراف لا يقل جزئية عن التصورات النووية التقليدية للغة، فهو غير مرتبط ببنية النص القائمة أمانا، بل بعلاقة لا محدّدة بين جزئيات النص، وجزئيات أخرى توصف بالعادية أو النثرية" (٥١٧).

فلا يجد أبو ديب مناصا - والحالة هذه - من اصطفاء (الانحراف الداخلي) بديلا عن الإنزياح بمعناه العام. إن (البديل) الذي يقدمه بوصفه منبعاً للشعرية هو "الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا: دلاليا، أو

(٥١٦) المصدر نفسه، ص ١٤٩-١٥٠.

(٥١٧) في الشعرية، ص ١٤٠-١٤١.

تصوريا، أو فكريا، أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب ما يميزه ريفلتيير من لا نحوية النص»^(٥١٨).

إن استبصارا متمعنا في ممارساته الوصفية والإجرائية يوقفنا على حقيقة أن نمط الإنزياح الذي اصطفاه لم يكن (محيثاً) محضاً، وليس هو لساتيا صرفاً، ذلك أنه يلجأ إلى معيار مثالي أو افتراضي نظري لا يرتبط ببنية النص الفعلية، بمعنى آخر : أن المعايير التي تتخون محاسن مفهوم الإنزياح (الخارجي) الذي نبذه، تمدّ عنقها أيضاً، في ممارساته النصية لمفهومه البديل (الداخلي)، ذلك أن أبو ديب بعد أن وجد وهم الانفصال بينهما طريقه إلى مشروعه - نظريا - أظهرت ممارساته التطبيقية خلاف ذلك بتبعيتها إلى معايير خارجية عن بنية النص القائمة أماناً، أي أن مفهومه ائبدیل مرتبط بعلاقة لا محددة بين جزئيات النص وجزئيات أخرى توصف بالعادة و النثرية!

ف(الانحراف الداخلي) اكتسى - هنا - رداء النمط العام الذي نبذه قبل^(٥١٩).

(٥١٨) المصدر نفسه، ص ١٤١.

(٥١٩) انظر : على سبيل التمثيل تحليله لمقطع من قصيدة للشاعر الإنكليزي سبندر (Spender):

تحت أشجار الزيتون، من الأرض

تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح المصدر نفسه، ص ٢٧-٢٨.

وثمة شيء آخر، هو أن في اصطفاؤه لهذا النمط المتحقق على المستوى اللساني، وترسيمه لحدوده، اعترافا بشرعية وجود نمط آخر يتحقق على المستوى الرؤيوي. وفي موضع آخر — سيمر لاحقا — نراه لا يسلب من هذا النمط الأخير صفة (الشعرية).

وآخر، هو أن في اصطفاؤه للانحراف الداخلي، وإهماله لما سواه، ما يعيق ظموح شعريته نحو شمولية أو كلية.

٢- ومما يمارس اعتراضا على ذلك المذهب، التصور الذي يستند إلى شعرية أبو ديب التي يشكل الإقحام (Juxtaposition) أحد المنابع الأصلية لها، ذلك أن الفجوة: مسافة التوتر لا تتشكل — على وفق رأيه — من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا، وبعبارة أوضح، لا تتشكل من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط بل من المكونات التصويرية أيضا، وهذا التشكل يرتهن بـ (الإقحام) الذي "ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة. وتكون مجرد هذه الموضوعة الفيزيائية للأشياء مصدرا للشعرية، دون أي عمل تشكيلي إضافي" (٥٢٠).

ولكي يدلل على أن الشعرية إنما تنبع من فاعلية الإقحام تلك، راح يحلل مقطعا شعريا للبياتي هو:

"الشمس والحرر الهزيلة والذباب

(٥٢٠) في الشعرية، ص ٣٧.

إننا نمسك بدلالة الإنزياح — هنا — وكأن أبو ديب يرعى خفية أنزياح كوهين الذي يترشح جليا عن مشروعه تصوّرا وأجْراء.

وما يهمنا هنا — هو تحقق الإنزياح على المستوى الرؤيوي "بأقحام مفهومين أو أكثر أو تصورين أو موقفين لا متجانسين أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونا أساسيا، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية"^(٥٢٢).

٣— إن شعرية أبو ديب، وإن كانت خصيصة نصية لا ميتافيزيقية، تنطلق من رصد الشعر في تجسّداتها في النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية، متخذة من هذا المنطلق الأول وسيلة للانفتاح على عالم "البعد الخفي" للنص الذي يقع باستمرار وامتياز خارج النص، وشعريته هذه، إذن، تُنحِض النص في تصور يجعل منه — في آن واحد — تجسدا لغويا لكائن، وانفتاحا خارج اللغة على كينونة في الغياب^(٥٢٣)، "أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليته وحسب بل على مستويي مكوناته اللغوية أيضا(....). وما هو حضور هو، تحديدا، علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي لأنها لا

(٥٢١) المصدر نفسه.

(٥٢٢) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٥٢٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٨-١٩.

تفصح وتنكشف إلا عبر هذا التجسد (....) أما ما هو غيابه فإنه ينتمي إلى (البعد الخفي): إلى علاقات النص بآخر خارج النص^(٥٢٠).

إننا في مشغلنا الراهن اشد تعالقا بالمفهوم الأخير الذي تصادف وعيا نظريا به من خلال إسهامات حقيقية قدمتها دراسات عديدة لفهمه، منها مفهوم جوليا كرسيفا (Kristeva) عبر النصية، أو التداخل النصي (intertextuality) الذي بدأ لأبو ديب أن رولان بارت (R.Barthes) يعنيه حينما استخدم مفهوم (ظل النص) مؤكدا (بارت) حاجة النص إليه، إذ في غيابه ستندم الخصوبة الإنتاجية للنص^(٥٢٥).

إن هذا المفهوم الذي ينشط اللمحة الشعرية في نصي ما، هو تواجد نصوصي في المدونة اللغوية لذلك النص، اصطلاح عايسه جينيت مصطلح (التعالى النصي) (transtextualite) وهو كل ما يجعل النص "في علاقة خفية أو جليلة مع غيره من النصوص"^(٥٢٦) وضمنه مصطلح (التداخل النصي) (intertextualite) الذي يعني "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر"^(٥٢٧).

(٥٢٤) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٥٢٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٩ - ٢٠.

(٥٢٦) مدخل لجامع النص، ص ٩٠.

(٥٢٧) المصدر نفسه.

ويلجّ سؤالٌ — والحالة ما ذكرت — عن فريدة ذلك النص ما دامت نصوص كثيرة لا تغيب ظلالها على حدثه الكلامي، أو عن موضع انبثاق التمايز بين هذا النص والنصوص التي تحيا فيه أو تحفّ به؟

إنّ فرادته تتأتّى من تغييره لفضاء الإطار النصوصي المرجعي إلى فضاء آخر، أو نقله عن نسقه إلى نسق جديد، ويظل التمايز موكولا إلى طرائق استعمال اللغة وطبيعة تشكلها، ومرتها بإمكانيات الخرق والتغيير على المستويين الرؤيوي واللساني، وهذا معطى يظل، في مستوييه كليهما، مشدودا إلى مقولة الإنزياح.

٤— ظل علينا، أن نوجد سندا نظريا ننفي به كون شعرية كوهين لسانية (صرفه) وهو ما اطمأن إليه تصور حسن ناظم في قوله: "إن شعرية كوهين شعرية لسانية خالصة تستند إلى معالجة الشعر بوصفه لغة فحسب" (٥٢٨)

إن ثمة جملة من الريب تطيح بمثل هذا التصور، أهمها:

أ— إن الخلفية المعرفية لنظرية الإنزياح — وهي مركز مشروع كوهين — إرثٌ تتنازعه تعددية مرجعية كبيرة الغنى، فلا مناص للنظرية — والحالة هذه — من أن تمتثل لكل الأصل التي تحدّرت عنها، أو تفيد منها، ذلك أن هذه النظرية لا تستقي من (المعرفة اللسانية) بأبعادها الصوتية والدلالية، فحسب، بل تستثمر، أيضا، المعارف المنطقية والتداولية، مع إشارات نفسية

(٥٢٨) مفاهيم الشعرية، ١٣٥ .

واجتماعية وتاريخية. إن هذه التعددية والغنى المرجعي جعلت كوهين —
 على وفق رأى محمد الولي ومحمد العمري — يقلت من إسهار البحث
 اللساني الصرف الذي سقط فيه دارسون آخرون^(٥٢٩).

وتقرير كهذا يدحض التصور السابق، أو يخفف من غلوائه.

ب — إن كوهين نفسه لا ينكر صلاحية التحليل النفسي والسوسولوجي،
 ولا ينفي حقهما في مساءلة العمل الأدبي، ولكنه ينكر الاهلية الجمالية في
 مثل هذا التحليل^(٥٣٠)، ومن ذلك لا يستبعد سعيه " لإيجاد شعرية عامة تبحث
 في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من
 شأنها أن تثير الانفعال الشعري "^(٥٣١).

إن كوهين — إذن — لا يعد البحث في شعرية الأشياء بحثا غير مشروع،
 مع أن الأشياء — حسب — "ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية
 بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يصنع مصيره
 الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريا إن كانت شعرا، ونثرية إن كانت نثرا،
 قد تكون هذه القوة موزعة توزيعا غير متكافئ، وقد توجد أشياء ذات نزوع
 شعري "^(٥٣٢).

(٥٢٩) انظر: بنية اللغة الشعرية. مقدمة المترجمين، ص ٨.

(٥٣٠) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٥٣١) المصدر نفسه، ص ١٠.

(٥٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٧.

و الآن، لنأخذ حقلاً معرفياً آخر، هو الأسلوبية (Stylistics). إن الأسلوبية لا تزال — على وفق أولمان — غير محددة ولا منظمة، وإن كانت مقعمة بالحركة والحيوية، ذلك أنها — إلى حد ما — لا تمتلك "تظاماً من المصطلحات مسلماً به ولا تحديداً للغايات والمناهج متفقاً عليه" (٥٣٣)، ولهذا فإن جماعة (مو) (Mu) لم تتوان عن وصفها بـ "التتين" لأنها رغم ما قيل عنها وما كتب تظل خفية (٥٣٤).

وليس ما يشغلنا — الآن — هو استلال معاييرها أو مبادئها من خلال إجراءاتها الوصفية والتحليلية، ولا الوقوف بازاء المنابت التي شبت فيها أسسها المعرفية، فتلك مخاطرة ينبغي تخطيها، ولكننا — تأسيساً على كون مصطلح الإنزياح يُستخدم على نحو شائع في الأسلوبية، حتى أنه يتراءى في تعريفه الأسلوب (Style) نفسه (٥٣٥) — سنرصد من مقولات الأسلوبية الشاخصة بين تجلياتها المتباينة ما ينتمي إلى أحد إطارين يتنزل الإنزياح فيها ضمن المجال الأسلوبي، أولهما: تلبس الأسلوبية الإنزياح في معناها، وثانيهما: يعاين فيه الإنزياح بوصفه مصطلحاً ضمن جهازها الهلامي الذي ما زال يهفو إلى الدقة والاستقرار.

(٥٣٣) اتجاهات جديدة في علم الأسلوب: ستيفن أولمان، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٢٠.

(٥٣٤) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٤٣.

(535) Adictionary of the Stylistics, (Deviation)

١-الاطار الاول:

لا نلث أن نصادف عند التجوال في الحقل المعرفي وعيا نظريا يُرى فيه تضاييف بين الأسلوبية والإنزياح على صعيد المفهوم. فالتمرد الذي يشهده عالم الخطاب الأدبي على الضوابط المألوفة، أو انحراف مستواه عن قوالب الاستخدام العادي، يعصف بوظيفته الإبلاغية، ويشوش إرساليته، فيحدث أثرا جماليا.

وبزاء هذا يزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية " فيمتزج فيه المقياس الألسني بالبعد الأدبي الفني استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي. فإذا كانت عملية الإخبار علة الحدث الألسني فإن غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية، في هذا المقام، لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"^(٥٣٦)، أي انها تعنى بمعارضة (البنية النمط) بـ(البنية المنزاحة) من خلال رصدتها تلك الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب العادي إلى خطاب أدبي.

إن رصد تلك الخصائص ودراستها، وفحص آلية ذلك التحول، أمر مرتين — حسب البعض — بمجموعة إجراءات أدائية تشكل نظاما استشعاريا يتحسس تلك الخصائص في النص عبر مجموعة من العمليات التحليلية

(٥٣٦) الأسلوبية والأسلوب، ص ٣١-٣٢.

التي تنضوي تحت الأسلوبية بوصفها (منهجاً) يرمي إلى "دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها ببعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى، ومن ثم، فإن الأسلوبية تكشف - من خلال تحليل البنى اللسانية - عن البنى المتميزة التي هي (البنى الاسنوبية)، إذ تضيف هذه الأخيرة على النص القيم الفنية والجمالية، والسمات الفريدة، التي تكون - في الوقت نفسه - بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي" (٥٣٧).

إن تحليلاً كهذا، يفتح كوى على التحليل اللساني الذي ما إن يكرّس نفسه لخدمة الأدب برصد تلك البنى المتميزة والقيم الفنية والجمالية، حتى يستحيل تحليلاً أسلوبياً فليس الأسلوب سوى انزياحات مبررة ما كانت لتوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقاً كلياً للأشكال النحوية الأولى (٥٣٨).

إن النص حينئذٍ يتنفس من تسلط النمط وتبعيته، وينفلت من الاستعمال أو العرف اللغوي، فإن وظيفته الإيصالية تتراجع، بإزاء الوظيفة الجمالية والتأثيرية، أي أنه يتحول من تعبير محايد إلى تعبير موسوم، أي من تعبير غير متأسب إلى أسلوب.

(٥٣٧) البنى الاسلوبية في شعر السياب، دراسة في مجموعة انشودة المطر: حسن ناظم، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية الجامعة المستنصرية ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ص ٢٥.

(٥٣٨) انظر: النقد والحداثة مع دليل بليوغرافي: د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة بيروت، ط ١، ١٩٨٣، ص ٦٠.

بمعنى آخر، ان الخطاب حين (يغادر)حيادَهُ، باتسلاخه عن (الدرجة الصفر) في التعبير، يتسمّ طاقةً تأثيرية هي أخصّ المقومات الأسلوبية التي تتلبّسه، اذّلك،فتأتّي الأسلوبية لتستفرغ جهده بتتبّع ملامح تلك (المغادرة)، وتحدّد — من ثمّ — فرادة ذلك النص وتميّزه.

وعندما نقول: ان الاسلوبية تُتَدَبّ، في خطاب كهذا، لافتضاض تلك الخصوصية النوعية التي هي خصوصية أسلوبية، فهذا يعني أنها مسبار يتحسس الإنزياحات التي تداهم المتلقي، فينتعش بها الخطاب محققا التميّز والتفرد.

ولعل تصورا مماثلا لهذا، استمرأه كل من اوستن وارين ،ورينيه ويلك، فأفضى بهما إلى جعل (مراقبة الإنزياحات) هي "الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي"^(٥٣٩).

وقد خطأ التحليل الأسلوبي العربي لنفسه حدودا تموضع فيها مثل هذا التصور الذي تُعنى فيه القراءة الأسلوبية برصد الإنزياحات^(٥٤٠).

٢-الاطار الثاني:

يسفر هذا الإطار عن الأسلوب بوصفه انزياحات، حيث أن مفهوم الأسلوب يستجيب في معظم تجلياته للمبادئ التي تنضوي تحت اصطلاح الإنزياح،

(٥٣٩) نظرية الادب، ص ٢٣١-٢٣٢.

(٥٤٠) انظر: مدخل إلى عام الأسلوب، ص ٤٦.

وهذه الاستجابة فتحت مساراً أمام الإنزياح ليتشكّل اصطلاحياً داخل الحقل المعرفي للأسلوب.

أناطت الأسلوبية بالإنزياح مهمة تنشيط المشغل الشعري في النص، وتأجيح وظيفته الفنية والجمالية، اللّتين تستمدّان جرعة الحيوية منه، إذ يحسّ معه (الإبداع) بدبيب العافية داخل النص، وفي غيابه يفقد ذلك الإبداع نبضه.

إن هذا الإجراء الذي تصلّب فيه علم الأسلوب عند الإنزياح، ينزع بأصوله إلى فاليري (Poul Valéry) في رؤيته الأسلوب على أنه "انحراف عن قاعدة ما"^(٥١١) أو يتحدّر من أصل يمثل إلى رؤى ريفاتير (Michael Riffaterre) عن الأسلوب بوصفه "انزياحاً عن النمط العييري المتواضع عليه"^(٥١٢).

ولفحص هذا الإجراء ورصد الإمكانيات النظرية المنبثقة عنه، نفتح كوى لاستقراء ما يهديه لنا تنوع التصورات في الوعي المطروح عنها، إذ تتعدد تلك المظاهر التصويرية بتعدد زوايا النظر إلى الأسلوبية.

ولكي نتوفر على التصورات النظرية للإنزياح المنبثقة عن علاقته بالأسلوبية، سنرصد في هذه الأخيرة اتجاهات ثلاثة، انبثت منطلقاتها

(٥١١) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ١٥٤.

(٥١٢) الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٩.

• المبدئية وفق طبيعة التعالق فيما بين مكونات النموذج التواصلية،
وسنلاحظ الإنزياح وقد بسط ظله على كل اتجاه منها، وغدت منزلته فيه ذات
استقطاب وتمثل:

أولاً: اتجاه يربط الأثر بصاحبه

سوف نميز في هذا الاتجاه بين أسلوبيتين تبعاً لنوع الإنزياح الذي تنبني
عليه أو تستثمره كل منهما، أو تبعاً لثنائية (اللغة/الكلام) حيث تستثمر كل
منهما أحد طرفيها:

١- الأسلوبية التعبيرية

شَبَّتْ منطلقاتها في منابت رائدها شارل بالي (Ch.Bally) الذي عاين
ثنائيات أسناده دي سوسير (اللغة/الكلام) (parole/langue) و
(التعاقب/التزامن) (diachronic/synchronic) فبعد أن تمثل بالي الإنزياح
في أسلوبيته التي انحسر مجالها ضمن إطار (اللغة)، أفرغ ذلك الإنزياح في
المتصور (التزامني).

إن التعبير لما كان فعلاً يعبر عن الفكر باستخدام اللغة، فلا بد من أن
نفترض تنوع طرق التعبير عن الفكرة ذاتها، وهكذا تكون ثمة قيم تعبيرية
وانطباعية خاصة بكل تعبير، ولهذا فسوف تتجه التعبيرية إلى دراسة
المضامين الوجدانية والعاطفية لوقائع التعبير اللغوي، بحيث تشكل هذه

المضامين — حسب بالي — موضوع هذه الأسلوبية التي ستغدو — ارتكازا على هذا المعطى — أسلوبية اللغة، وليس أسلوبية الكلام^(٥٤٣)

وإذا كانت أسلوبية بالي قد تميزت بانتحائها ناحية لسانية، بدراستها الواقعة اللغوية، أي دراستها وقائع (اللغة) لا (الكلام)، فإن ما يفرقها عن اللسانيات أن جهدها مكرس لاستشراق الناحية الوجدانية والاجتماعية في اللغة، أو ما تستدعيه تلك اللغة من عواطف ومواقف ذهنية.

وهكذا نُخَلِّص مشروع بالي من تبعة التناقض الذي علق به — عند بعض الدارسين — جراء تمرد ذلك المشروع على افتراض أن اللسانيات تعني بدراسة اللغة (الجانب الاجتماعي المجرد)، بل الأسلوبية تعني بدراسة الكلام (الجانب الفردي المتغير)، ودوران مشروعه في فك اللغة موضوعا، أو اللسانيات منهجا، بحيث أمكن تسميته بـ (لسانيات العبارة) أو (أسلوبية اللغة). حيث تتجلى المفارقة واضحة بين التسميتين — حسب ذلك الدارس — "ففي قولنا (لسانيات العبارة) مفارقة مأثاها كون اللسانيات تعني الدراسة العلمية الموضوعية الشمولية المجردة، وكون العبارة تعني التفرد والذاتية، فكان الجمع بينهما يؤدي إلى خلق الأسلوبية وحصر آفاقها، وجعلها تنتهي إلى أن تكون مجرد وصف وإحصاء وتبويب، وهو ما يناقض مرامي الأسلوبية نفسها، ويعود بها — في بعض الوجوه — إلى

(٥٤٣) انظر: الأسلوب والأسلوبية: جبرو، ص ٣٢-٣٥.

ميدان البلاغة، أعني النزعة التبويبية، وفي قولنا أسلوبية اللغة ابتعاد بموضوع هذه الأسلوبية عما جعلت له، أي البحث في تفرد العبارة^(٥٤٤).

نقول: إذا كانت أسلوبية بالي قد أطاحت بأهم مبدأ أصولي يمكن لانتسابها إلى الأسلوبية أن يرتهن به، حين جانبت دراسة (الكلام)، فنأت بذلك — عن مسوغ (أسلوبيتها)، فإنها — أي أسلوبية بالي — استعادت ذلك الانتساب، حين صنفت الواقع اللغوي تصنيفا آخر هو "ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات.

ذلك أن المتكلم — حسب بالي — قد يضيف على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في اغلب الأحيان يضيف إليها — بكثافات متنوعة — عناصر عاطفية (...) فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا، وجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب مالمتكلم من استعداد نظري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها^(٥٤٥).

لقد فاضت تعبيرية بالي بما ورثته عن لسانيات سوسير من أمر العزوف عن دراسة التنفيذ الفردي والعقلي للغة، إلى دراسة اللغة المجردة ذات النظام الاجتماعي اللا منفذ، لأن الكلام غير قابل للتصنيف على العكس من دراسة اللغة.

^(٥٤٤) الأسلوبية الذاتية أو النشونية، ص ٨٣.

^(٥٤٥) الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٦.

لقد حصل أن ألمح سوسير إلى أن اللغة : "موجودة على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين. ويكاد ذلك يشبه المعجم الذي توزع منه نسخ على كل فرد في المجتمع فاللغة لها وجود في كل فرد، ومع ذلك فهي موجودة عند المجموع، وهي لا تتأثر برغبة الأفراد الذين تخزن عندهم" (٥٤٦). فهي نظام لا يتعالى على الرصد والدراسة، بخلاف الكلام، إذ هو "فعل فردي عقلي مقصود" (٥٤٧) يُوسَم بال شخصية والذاتية والفردية، فيتعالى — لذلك — على التقعيد، ويتعسّر رصده ودراسته، فتنتفي، بتعاليه هذا، إمكانية اتخاذه مادة لحقل يطمح أن يكون علما. لذلك لم يكن ثمة بد من انفتاح سوسير على اللغة، وتحديد لها ودراستها بوصفها موضوعا لعلم.

إن التبجّر في أسلوبية بالي يفضي بداهة إلى القول أن ثمارها أنضجها لفحْ هيمنة ثنائيات سوسير، إذ امتثلت كثيرا إلى رؤى سوسير، في اتخاذ اللغة موضوعا وعزوفه عن الكلام.

لقد عد بالي "مادة الدرس الأسلوبية وموضوعه اللغة لا الكلام، أي الاستعمال الجاري بين الناس لا اللغة الأدبية" (٥٤٨)، وليس من همة التعرض

(٥٤٦) علم اللغة العام: فردينان دي سوسير، ترجمة: د.يونيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: د.مالك المطليبي، بيت الموصول، ط٢، ١٩٨٨، ص٣٨.
(٥٤٧) المصدر نفسه، ص٣٢.
(٥٤٨) الوجه واللفظ، ص٩٠.

إلى الكلام أصلاً، ولا ندري كيف تسنى لباحثة أن تقرر — وهي تحيل على
المقتبس السابق —: إن بالي اتخذ (الكلام) مجالاً للدراسة الأسلوبية^(٥٩).

مع أن دراسة اللغة الطبيعية أو الاستعمال الجاري هي غير دراسة الكلام
الفردى، وهذه الأخيرة لم يظهر الوعي بها إلا مع ماروزو (Marouzeau)
حين شهدت بحوثه نزوعاً إليها، لتضطلع — بعد ذلك — أسلوبية سبتزر
بإرسائها، حين ملأت دراسة (الكلام) المساحة التي تخلت عنها دراسة
(اللغة) في الأسلوبية^(٥٠).

وغير أن يرد تقريرها ذاك، في سياق استحضرت فيه الباحثة صيغة
جيرو: إن بالي "اهتم بدراسة اللغة مفردات وقواعد ولم يهتم بدراستها
استعمالاً خاصاً"^(٥١)

وبيّن بذاته، أن هذه الصيغة تقوّض تصورها الآنف.

ولا ندري — أيضاً — كيف تسرّب لتصوّر عبد الله صوله عن أسلوبية
بالي وهمّ غربّها به عن جوهرها مرتين، المرة الأولى: حين ذهب — وهو
بصدد الإشارة إلى ثنائية (اللغة / الكلام) — إلى أنّ سوسير قد اجتهد في
دراسة اللغة في حين كانت دراسة الكلام من نصيب بالي.

^(٥٩) انظر: المنظور اللغوي في الدراسات البلاغية عند العرب، ص ٢١.

^(٥٠) انظر: الوجه والقفأ، ص ١٠٨-١١٠.

^(٥١) الأسلوب والأسلوبية، جيرو، ص ٣٧.

والمرة الأخرى: حين اطمأن إلى تقرير أن أسلوبية بالي نشأت على أساس الإنزياح عن الاستعمال العقلي (اللغة) إلى الاستعمال العاطفي الذي يوفره (الكلام).

ومحصل نظرتَه هذه، إن الإنزياح الذي يشكل عصب هذه الأسلوبية قائم - طبقاً لصوله - على أساس المقابلة بين بنيتين: بنية اللغة المحايدة، وبنية الكلام المشحونة^(٥٥٢).

صحيح أن مشروع بالي تهيكّل على وفق بصمات سلفه ذاك، إلا أنه قُذِف - في الآن نفسه - خارج المدار الساتّي الصرف، إذ ولج في شعاب نظرية أرسى بها بالي دعائم الأسلوبية المعاصرة بحيث صار - بحق - آدمها.

وبعرض أشد وضوحاً: إن موضوع أسلوبية بالي لا يتعدّى "اللغة التلقائية الطبيعية المتكلمة الصادرة عن الحياة الواقعية"^(٥٥٣) أي "اللغة العامة، المتكلمة والعفوية، وذلك بغضّ عن كل توسّع في أشكالها الأدبية"^(٥٥٤)، حيث يتحدّد حقل البحث فيما يقوم في تلك اللغة من وسائل تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، بل حتى الاجتماعية والفنية،

(٥٥٢) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٤-٧٥.

(٥٥٣) علم الأسلوب وعلم اللغة العام: شارل بالي، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ٤٨.

(٥٥٤) الأسلوب والأسلوبية: جبرو، ص ٣٧.

فهى — إذن — تنكشف أولا، وبالذات فى اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز فى الأثر الفنى^(٥٥٥).

وهكذا فإن الأسلوبية التعبيرية لا تعنيها "عبارات مثل مات النهار، الأغنية الزرقاء، وغيرها لأن مثل هذه العبارات تمثل استخدامات فردية للغة يصعب الإلمام بها، ومن ثم تكون متمردة على رغبة الدارس فى التوصل إلى قوانين منضبطة لإمكانيات التعبير "ومن هنا استبعد بالى اللغة الأدبية عن ميدان عمله"^(٥٥٦). ولذلك فأسلوبيته تشتغل فى "البحث عن الدلالة الوجدانية للعبارة اللغوية (الطبيعية)"^(٥٥٧)، فتتصرف إلى تحليل الخصائص الانفعالية لوقائع التعبير اللغوي، فتردّها — طبقا لبالى — إلى قسمين: "خصائص طبيعية راجعة إلى الصوت أو إلى الصيغة، كما تدل (أف) على التضجّر، وكما يدلّ التصغير على التملّيح (غُزِيل، قُمَيْر، عُبَيْلَة، الخ). أو التحقير (رُجَيْل، وَرَيْقَة، الخ)، وكما تعبّر الكلمة بالصورة عن معنى ("علم" لشخص مشهور و"ثعلب" لشخص مكر، الخ). والقسم الثانى خصائص إيحائية راجعة إلى ارتباط العبارة بموقف اجتماعى معين، ككونها من عبارات السوق أو من عبارات العلية، ومما يستعمل فى شؤون الحياة العادية أو مما يستعمل فى المناسبات الرسمية، الخ"^(٥٥٨).

(٥٥٥) النقد والحداثة، ص ٤٦.

(٥٥٦) المنهج الأسلوبى فى نقد الشعر عند العرب، ص ١٠.

(٥٥٧) اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربى، ص ٤٤.

(٥٥٨) المصدر نفسه.

إن أسلوبية بالي تلهث وراء انسلاخ اللغة عن حيادها، حين يستغل مستعمل اللغة من بين إمكاناتها التعبيرية لغة ذات محتوى انفعالي، وهكذا، فإن الإنزياح يظل أنيا تزامنيا مبنيا على المقابلة بين (لغة محايدة) و(لغة ذات قيمة تعبيرية). وليس مداره على المقابلة بين اللغة/الكلام كما يفهم (صوله)^(٥٥٩).

وإذن، فليس ثمة فصل تعسفي باتشطار اللغة على نفسها، مادام هناك — وحسب طرح سابق — واقع لغوي ذو درجة صفر من التعبير، و آخر انفعالي — ليس هو (الكلام) — ذو خصائص طبيعية أو إيحائية.

فاللغة — إذن — ثنائية البنية، فثمة بنية ثابتة لا تتحول، تشكل المحتوى اللساني أو اللغوي، وأخرى متغيرة، هي ضرب من التنويع على تلك الأولى، وفيها المحتوى الأسلوبي الذي هو شحنة ذاتية تنضاف إلى البنية الثابتة الموضوعية المؤهلة لاداء الإخبار منفصلا عن المخبر، ويظل الفرق بين متكلم و آخر كامنا في الجزء المتحول عن هذا الثابت^(٥٦٠).

و إزاء هذا المعطى، نكون عند الميثاق الذي انتهت إليه أغلب الأسلوبيات، وهو مفهوم الاختيار (Choice) أو (Selection)، وهو مفهوم "وثيق الارتباط بمفهوم التعبيرية في علم الأسلوب (...) والمقصود به إمكانية الاختيار بين عبارتين أو أكثر — أو (بدائل أسلوبية) كما تسمى —

(٥٥٩) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٤٥.

(٥٦٠) انظر: الوجه والقفاء، ص ٩٩ — ١٠٠.

تتفقان في المعنى ولكنهما لا تؤديانه بنفس الطريقة (...) والاختيار بين شكلين (مترادفين) أو أكثر إنما يرجع إلى مراعاة الجهة التعبيرية: فنحن نختار الشكل الذي يحقق الدرجة المناسبة من الوجدانية والتأكيد، الشكل الأكثر مناسبة في نبرته وإيقاعه وبنيته الصوتية وعرفه الأسلوبي للغرض من القول وللموقف الذي يجري فيه^(٥٦١).

يعدّ الاختيار ركيزة تأسيسية لخلق الظاهرة الأسلوبية، تلجّ النظريات الأسلوبية الحديثة على إبرازها "في كل عملية خلق فني إذ هي تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتمادا على أن كلّ صوغ لسانی فني إنما هو ضرب من الاختيار الواعي، يستقي به الباحث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمده به اللغة عموما"^(٥٦٢).

إن الاختيار في عملية التشكيل الأسلوبي يكون مسلّطا على الإمكانيات التعبيرية المنحرفة عن قاعدة ما، فالظاهرة الأسلوبية هي انزياح مبني على اختيار، وبذلك يمكن أن يعدّ الانزياح عن النمط ومفارقته شكلا من أشكال الاختيار ومحصلة له^(٥٦٣).

(٥٦١) اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص ٨٦.

(٥٦٢) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: د. عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٣١.

(٥٦٣) انظر المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص ٦٤، والدراسة الإحصائية للأسلوب، ص ١٠٧.

فالاختيار - إذن - وسيلة إجرائية استثمارها الدرس الأسلوبي على نحو غدا فيه مدارُ اشتغالٍ تحاليلهِ عليه، وبحسب تلك التحاليل - على رأى البعض - الكشف عن الوسائل التي تتيح لنا إمكانية رصد (الاختيار) وتفسيره^(٥٦٤). وهذا يسوّغ كون الأسلوب - طبقاً لما روزو (١٨٧٨-١٩٦٤) - "ممارسة الاختيار بحسب ما تجوّزه قوانين اللغة"^(٥٦٥).

وإذا كان ماروزو، وهو تلميذٌ لبالي، قد أمحض دراسة الأسلوب بهذا المفهوم الإجرائي (أي الاختيار) الذي ستكون له قيمة كبيرة في الدراسات الأسلوبية، فإن من القصور في التصوّر أن نوعز انبثاق هذا المفهوم - كما أوعزه حمادي صمود - إلى انتقال مجال البحث الأسلوبي من اللغة إلى الكلام، فيما بعد بالي^(٥٦٦) ذلك أن عملية التشكيل الأسلوبي في مشروع بالي هي، أيضاً، اختيار، اختيار للغة ذات محتوى انفعالي من بين إمكانيات تعبيرية أو بدائل أسلوبية متاحة تحقق انزياحا عن اللغة ذات الدرجة الصفر في التعبير، فالمتكلم يخضع الظاهرة اللغوية لعملية اختيار أسلوبٍ يراعي فيه ظروف القول وتأثيرها في العبارة، مع مراعاة الوسط الاجتماعي والثقافي المحيط بالتعبير، على نحو يغدو فيه تحديد المعطيات التعبيرية، وهي خصائص أسلوبية، مرتها بتحسن الاختيار "فبالي جازم الاعتقاد بان الشحنة العاطفية التي يضعها المتكلم في تعبيره تختلف

(564) Adictionery of Ainguistics and Phonetics,p.292.

(٥٦٥) الوجه واللقا، ص ١٠٨.

(٥٦٦) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٨-١٠٩.

باختلاف ظروف مقاله. فلا مناص من تدبّر حكم المتكلم من جهة الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه ودرجة ثقافته، فكل ذلك يعين على معرفة خصائص تعبيره^(٥٦٧)

ومما يحظر مثل هذا التصور — أيضا — ما أثاره الأسلوبيون البنيويون من تجريح وتشكيل في مدى جدوى (الإنزياح على محور الاختيار)، وهو ضرب من الإنزياح تلفّفوه عن بالي، فشكّل حجر الزاوية في مباحثهم، بعد أن وسّعوا مجاله ليشمل اللغة الأدبية التي أقصاها بالي عن أسلوبيته. واهمّ ما ووجه به هذا الضرب الذي ارتآه بالي يتعلّق بماهية القاعدة التي يقاس إليها ذلك الإنزياح الذي انبنى على منهج متناقض مع أحد منطلقاته البنيوية، فبينما يعني ذلك المنطلق (انغلاق النص) الذي أخذوه عن لسانيات سوسير، فإن معايير ضبط القاعدة التي يقاس إليها الإنزياح، خارجة عن هذا النص نفسه، الأمر الذي تفادته الأسلوبية البنيوية، فيما بعد، على يدي ريفاتير، فباتت القاعدة تلك، في صلب النص نفسه، حين تبنى ريفاتير الإنزياح على صعيد محور التوزيع^(٥٦٨).

وحسبنا من هذا، الوعي النظري الحادّ لبالي بالاختيار واستثماره لقابلية الاستعاضة فيما بين البدائل الأسلوبية في الحدث اللغوي. وفي هذا نقض للتصور — قيد المناقشة — الذي يرى أنّ الاختيار نتج بصفة حتمية

(٥٦٧) المصدر نفسه، ص ٩٩.

(٥٦٨) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٥-٧٦.

لانتقال مجال البحث من اللغة إلى الكلام في أطروحات بعض تلامذته من مثل ماروزو الذي أثار تعريفه الآنفُ عند حمادي صمود التصور السابق، وكرسو (Marcel Cressot) الذي يرى أنَّ الأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن "حيادها، فينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه"^(٥٦٩)، ولذلك أوقف عمله على تفسير ذلك "الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة من جميع جهات اللغة، لكي يضمن لرسالته أكبر قدر من التأثير"^(٥٧٠).

٢- الأسلوبية النفسية

استقت هذه الأسلوبية مفاهيمها من الدرس الألسني، ووجدت في مقولة بيفون (Buffon): "الأسلوب هو الرجل نفسه" سندا نظريا لها، فهي تتحرى — من جهة — المنبهات الأسلوبية في النص ذاته، ومن جهة أخرى تتعامل معها بوصفها جذرا روحيا للمشيء، أو أصلا يحمل بصمة مجتمعه وتاريخه، أي ان انطلاقة تلك الأسلوبية لسانية، ولكنها ترعى علاقة تلك البنى اللسانية بمؤلفها نفسيا أو اجتماعيا أو تاريخيا أو ثقافيا.

و إذا كان ليو سبتزر (Leo. Spitzar) قد عدَّ أباً لهذا الاتجاه، فإن ثمة تعددية مرجعية شكَّلت مهاداً نظرياً له.

^(٥٦٩) النقد والحداثة، ص ٥٨. انظر أيضاً: الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب: اختارها وترجمها د. عبد السلام المسدي، الثقافة الأجنبية، عدد ١، سنة ٢، ربيع ١٩٨٢، ص ٤٣.

^(٥٧٠) اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص ٨٧.

فهذا الإيطالي كروتشه (B. Croce) يعتمد الحدس طريقا للمعرفة التي هي "ليست معرفة استدلالية برهانية يقينية ولا معرفة بغلبة الظن، وإنما هي معرفة تخيلية لها قدرة فائقة على توليد الصور.

ووجه الاختلاف بين هذا النوع من المعرفة وأنواع المعارف الأخرى يكمن في أنها معرفة فردية شخصية عن أشياء متفردة، في حين أن المعرفة الاستدلالية معرفة موضوعية جماعية" (٥٧١).

فكروتشه - إذن - يعدّ العملية (الحدسية) من أساسيات الإدراك البشري إلى جانب العملية العقلية المنطقية، والفن - حسب - "هو اللغة، لكنها ليست لغة الإبلاغ العادي، فهذه من مشمولات المنطق، وإنما هي لغة التعبير عن الذاتية. وهذه هي وظيفة الشعر. وهكذا تتحد اللغة بالشعر، وتتحد الذات المنشئة بهما، فكل كلام شعري جمالي ينطوي على ذات أنتجته، مستهدفة بإنتاجه إدراكا حدسيا للعالم" (٥٧٢).

ولتصور كروتشه، هذا، خطوة صادفها في أسلوبية سبترز التي تسعى وراء الكشف عن البصمات المعبرة عن روح المؤلف في نصه، من خلال القراءة التي تحاول استشفاف الأصل النفسي أو الجذر الروحي الذي يسعى المؤلف إلى إفراغ التوتر فيه. وينطلق بعد معاينة ذلك الأصل أو الجذر أو

(٥٧١) الوجه والفقا، ص ١١٠-١١١.

(٥٧٢) الأسلوبية الذاتية أو النشئية، ص ٨٤.

البذرة السحيقة التي هي مرتكز أسلوبى، إلى استنفار منابع إشعاع أخرى تنتمي إلى ذلك المعطى الذي يلحّ على مؤلفه.

تلك المصادر التي لا تعجز عن تمثّل الثيمات النفسية والأيدولوجية، والتي يكرر فيها ذاته أو يعكس توتره، تشكل منفذاً أسلوبياً تعين منه محتوى مترسباً ومستتراً موحّداً يشكل بؤرة تشعّ بجلاء لتفصح عن نفسية المؤلف أو ثقافته أو تاريخه أو مجتمعه.

إن عملية اصطيد ذلك الأصل، ومحاولة تجميع المصادر المشعة المنجذبة إليه، إنما هي عملية تعول — حسب المتصور النظري لسبتر — على الحدس. إن الحدس، الذي يدخل سبتر عمله من خلاله، يشكل فعلاً إيمانياً، ذلك أنه نتيجة من نتائج الموهبة والتجربة والإيمان، وينيط بالملاحظات والاستنتاجات مهمة التحقق من صحة ذلك الحدس^(٥٧٣).

وانطلاقاً من أن ثمة تواشجاً بين اللغة والتفكير، بين أداة التعبير وما تستكنّه من مخزون فكري، فإن اللغة الإبداعية تكتنه — بما ترتكز عليه من سمات انفعالية مميزة — مطاوي (الذات) المنتجة، أولاً، ومن ثم، تعلن عن المجتمع الحاف بتلك الذات^(٥٧٤).

(٥٧٣) انظر: الأسلوب والأسلوبية: جيرو، ص ٥٢.

(574) Linguistics and Style: Nils Erik Enkvist, John Spencer, Michael Gregory, Oxford University Press, 1978, p.14.

وهذا مقرب نظري بأشهرته الأسلوبية النفسية، وفاضت طروحاتها به، وهو الشيء ذاته الذي استمرأه سبتر، وورثه من تصور كروتشه عن انطواء النص على الذات المنتجة له — كما هو موحى من التقديم الآف — وعن عدم انفصال المحتوى الداخلي والشكل الخارجي، لانهما يكونان — حسب — "وحدة حميمة لا ينفصم عراها، فالعزل الخارجي للعناصر البلاغية عن الجانب النفسي الذي يكمن وراءها لا يؤدي إلا إلى تحريف قيمها الأسلوبية" (٥٧٥).

وفضلاً عن هذا (التمثل) ، فإن الحدس هو العملية التي تشربتها أسلوبية سبتر عن كروتشه أيضاً، وإذا كان اعتماد الأخير على "الحدس طريقاً إلى المعرفة يعني الانغماس في الذاتي في مقابل الموضوعي واعتبار العلم بالشيء لا ينفصل عن النقاط الذات العارفة له" (٥٧٦). فإن (الحدس) عند سبتر من السهام التي رُشِقت بها أسلوبيته، ذلك اننا — طبقاً لمُعْترضٍ — "لا نستطيع تسليم أنفسنا للحدس فقط، لأن ذلك يعني أن نترك دراسة الأسلوب لأحكام ذاتية" (٥٧٧)، يتعسر معها — حسب رأي المسدي — انفلات أسلوبية سبتر من سلطان الانطباعية، ومن الغرق في ذاتية التحليل، حدّ أنها كفرت بعلمانية البحث الأسلوبية (٥٧٨).

(٥٧٥) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ٣٥-٣٦.

(٥٧٦) الوجه واللفظ، ص ١١١.

(٥٧٧) الأسلوب والأسلوبية: جيرو، ص ٥٧.

(٥٧٨) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٧.

ومن مرجعيات سبتر، أيضاً، نظريات اللساني الألماني همبولدت (Wilhelm Von Humboldt) (١٨٣٥) التي تعدّ "الكلام حمال طاقة خاصة بالمتكلم وبمجموعته التاريخية، فاللغة — كما يراها همبولدت — مأوى الحياة والتاريخ متلازمين" (٥٧٩).

وتتجلبب أصداء همبولدت هذه، في فضاءات الأسلوبية النفسية، فسبتر تشرب هذا وتمثله، فليست اللغة حسبها — "الابتلورا خارجيا واحدا لشكل داخلي" (٥٨٠).

إن روح المؤلف وشخصيته المتميزة تتجلى، لنا، من خلال لغته وأسلوبه الذي يشي — فضلا عن ذلك — بالأفاق اللغوية المتواطأ عليها في المجتمع (٥٨١)، ناهيك عن انعكاس المجتمع المعيش ذاته في أسلوب المؤلف (٥٨٢).

إن سبتر ينظر إلى الأثر الأدبي على أنه "كلّ مركزه روح الخالق" (٥٨٣) أو فكره، وهذه الروح أو ذلك الفكر "عبارة عن النظام الشمسي، وكل الأشياء مشدودة إلى مداره: فاللغة، والعقدة، إلى آخره، ليست إلا كواكب

(٥٧٩) الأسلوبية الذاتية أو النشونية، ص ٨٤.

(٥٨٠) علم اللغة وتاريخ الأدب: ليوسبتر، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ٦٨-٦٩.

(581) *Languaga and Style*: E.L. Epstein, Methuen, 1978, p. 21.

(582) *Linguistics and Style*, p 14.

(٥٨٣) للتركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا: لطفي عبد البديع مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٧٠، ص ١٠٣.

تابعة لهذه الهوية، أي لفكر الكاتب. إن مبدأ التلاحم الداخلي هذا، يشكل ما يسميه سبتر — (جذره الروحي) (المخرج المشترك) لكل تفاصيل العمل التي تعلل به وتفسر^(٥٨٤).

فسبتر — إذن — ينظر إلى اللغة على أنها تحمل ذاتاً متكلمة، وتلك مقاربة لسانية تعد أهم سند اعتمد عليه سبتر، لانه لا ينظر إلى الفكرة إلا من حيث دالها الفني اللغوي، ليغدو الأسلوب — حسب — مؤديا إلى روح صاحبه^(٥٨٥).

ومن ثم، فهو يعمل — متّخذاً من علم الدلالات التاريخي سنداً آخر يعتمد عليه — على ربط الأثر بالتحولات التاريخية، لانه يشترط على التغيرات المعجمية ارتئانها بالتحولات الثقافية والروحية^(٥٨٦).

إن أعتى ما يجذب مشروع سبتر إلى نظريات همبولدت اللسانية، يتجلى في تأكيد سبتر على أن الصياغة اللغوية في الأثر أمر مبرر، أو دافع يقف وراء ملامح الأثر الظاهرة، وهذه الظواهر الشكلية في الأثر الأدبي لا تستمد تبريرها من ارتباطها بروح كاتبها فحسب، وإنما يبرر وجودها، أيضاً،

(٥٨٤) الأسلوب والأسلوبية: جبرو، ص ٥٢.

(٥٨٥) انظر: الأسلوبية الذاتية أو للتشونية، ص ٨٦-٨٧.

(٥٨٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٧.

روح الجماعة التي ينتمي إليها ذلك الكاتب، فليس أدلّ على روح الشعب من أدبه^(٥٨٧)، وليس سجل لنفسية أمة من الأمم احسن من أدبها^(٥٨٨).

وممن أثر في سبترز — ايضا — أستاذه الألماني كارل فوسلار (K.Vossler) (١٨٧٢-١٩٤٩) الذي سعى إلى "الاهتمام بالكشف عن واقع الأديب الروحي من خلال عالمه اللغوي بدرجة أكثر من اهتمامه بتحليل عالم الأديب عن طريق جمع المعطيات البيوغرافية الخارجة عن الأثر، فلقد انطلق فوسلار من الملاحظات اللغوية في النص لينتهي إلى ما يستتبعه بروح الروائي. فتحليله لا يمتّ بصلّة إلى العناصر المحيطة بالأثر (حياة الكاتب ودراسة مصادره وما أثر في اتجاهاته)... إن هذا المسار المخصوص قد جعل تحليله للنصوص عملا أسلوبيا"^(٥٨٩). يقول فوسلر: "لكي تدرس التاريخ الأدبي لعصر ما فانه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبينة النص"^(٥٩٠).

وإذ يتنزل هذا التصور في إطار مفاهيم أسلوبية الفرد (النفسية)، فإننا سنصطدم بمن يرى — محيلا على هذا التصور — بأنه (أي فوسلار) لا يعنى

(٥٨٧) الوجه والقفأ، ص ١١٨-١١٩.

(٥٨٨) انظر: علم اللغة وتاريخ الأدب، ص ٦٠.

(٥٨٩) الأسلوبية الذاتية أو التشوئية، ص ٨٥.

(٥٩٠) الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص ٦٧.

بنواة الأديب الروحية في المرتبة الأولى^(٥٩١)، ومن عجب، أن هذا الرأي نظر إلى تحليل فوسلار على أنه "أسلوبية تعبيرية" مع أن ذلك التحليل "يهتم أساسا - حسب النص الذي يحيل إليه - بإقامة العلاقات بين أسلوب الأديب ولغة عصره، وبوضع الأسلوب في مكانه التاريخي من اللغة"^(٥٩٢).

إن اللغة - في عمل فوسلار - "معادلة للتعبير الروحي، فتاريخ التطور اللغوي - حسبه - يمكن أن يكون تاريخ الأشكال الروحية للتعبير، أي تاريخ الفن بأوسع معاني الكلمة"^(٥٩٣).

إن هذا التصور، وسابقه، مثلاً مشغلين قارين في تحليل فوسلار على نحو يجعلانه اشدّ انتماء وتوحدا مع المنطلقات النظرية لأسلوبية سبترز النفسية.

لقد كنا نسعى من وراء محاوراتنا لتلك الأصول، واستنطاقنا لمرجعياتها إلى تأصيل هذا المشروع، التأصيل الذي يري القارئ التمظهر الرئيس للإنزياح في صلب هذه الأسلوبية.

إن نظام التحليل الأسلوبي النفسي قائم على رصد الإنزياحات في النص، وعلى مستوى المظهر السطحي للعمل الأدبي الخاص، ومن ثم، تجميعها

(٥٩١) انظر: الأسلوبية الذاتية أو النشونية، ص ٨٥.

(٥٩٢) المصدر نفسه.

(٥٩٣) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ٣٦-٣٧.

ودمجها في مبدأ خلاق ليتسنى من ذلك اختزالها إلى قاسم مشترك نستدل به على روح المؤلف أو رؤيته للعالم^(٥٩٤).

لقد كان سببترر يتحرى في تحليله كل ما يتميز باتزياحه عن النمط العادي، ومن خلال سعيه لإيجاد قاسم مشترك بين هذا الكل، أو في الأقل بين معظمه، يحاول الوقوف على الأصل الروحي والنفسي لكل خاصية أسلوبية تطبع فرادة الكاتب^(٥٩٥)، فسببترر يستحضر (الإنزياح) بوصفه مفهوما إجرائيا للبحث عن المنبع الذي أُفرغ فيه التوتر الأسلوبي، أو الجذر النفسي الذي يفتح سبلا يُهتدى بها إلى روح المؤلف وفرادته.

إن بحث سببترر لم يفتأ يلح - ارتكازا على أعلاه - على التأكيد على الإنزياح واتخاذ "مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها، ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعقريّة الخلاقة لدى الأديب"^(٥٩٦).

وليس هذا فحسب، بل إن "كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى"^(٥٩٧)، إذ لا بد أن نفهم الإنزياح

(٥٩٤) انظر: مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية والفلسفية، ص ١٦.

(٥٩٥) انظر: الأسلوبية الذاتية أو النشونية، ص ٨٨.

(٥٩٦) الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٨.

(٥٩٧) الأسلوب والأسلوبية: جيرو، ص ٥٣.

الأسلوبية الفردي عن المنهج القياسي، على أنه شكل يمثل معادلاً لنفسية عصره، ترجم به المؤلف ما شعر به من التحول من تلك النفسية^(٥٩٨).

وإذا كانت الأسلوبية التعبيرية قد جعلت الإنزياح ضمن سياق آني تزامني — كما مر — فإن هذه الأسلوبية التي تجاوزت صلة الأثر بالمؤلف إلى صلته بالمجتمع والتاريخ والثقافة، وآثرت دراسة الكلام على اللغة، جعلت الإنزياح ضمن سياق تاريخي زماني (تعاقي)، وبنت الإنزياح المحصور في مركز الأثر النابض وما تجمع حوله من سمات لغوية مميزة ومشابهة على المقابلة بين ما هو موسوم وما هو غير موسوم من عادي الاستعمال^(٥٩٩).

لقد قنن سبتزر منطلقاته الأسلوبية تلك ليحيلها إلى صياغة نظرية ألفت بفضاء أسلوبيته العام، وشكلت ثمرة دراسته. هذه الصياغة عاينت الأسلوب بوصفه "انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة ما"^(٦٠٠).

وهكذا فالإنزياح هو دعامة يستند إليها الأسلوب، أو هو مكون يتشكل به الأسلوب، ويكتسب فرادته بما يمنحه الإنزياح من خصوصية.

(٥٩٨) انظر: علم اللغة وتاريخ الالغ، ص ٦١.

(٥٩٩) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٤.

(٦٠٠) بنية اللغة الشعرية، ص ١٦.

ثانيا: اتجاه يربط الأثر بمتلقيه

يفترض هذا الاتجاه أن علاقة جدلية تنعقد بين الأثر ومتلقيه تتشكل جراءها الظاهرة الأدبية^(٦٠١). وقد اثبت هذا الافتراض صلاحيته الإجرائية مع أسلوبية ريفاتير التأثيرية أو العاطفية (Affective Stylistics) التي تعين الأسلوب بوصفه رد فعل القارئ بازاء منبّهات النص الأسلوبية، وبعبارة أخرى، ان استجابة (response) القارئ تشكل منطلقا للاستقراء وأداة للتحليل الأسلوبي.

إن هذا الاتجاه الأسلوبي يغدو، لارتكازه على مفهوم القارئ في عملية إنتاج المعنى، اتجاها بنويوا، فبقدر ما يعطي هذا الاتجاه من هذا المفهوم، "فانه يهوّن من مفهوم المؤلف، على نحو يقول معه رولان يارت: ان ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف"^(٦٠٢). هكذا يكون البحث الأسلوبي، وابتداء من سبعينيات هذا القرن، قد تأثر بنقد استجابة القارئ ونظرية التلقي. فضلا عن تأثره بالبنويوية والشعرية^(٦٠٣)، ففي هذا العقد أرسى ريفاتير دعائم المفهوم التأثري أو العاطفي للأسلوب، أي الأسلوب كأثر في المتلقي ناتج عن الخصائص الداخلية للنص، ولقد قامت محاولته

⁽⁶⁰¹⁾ Semiotics of Poetry: Michael Riffaterre, Lndiena University Press, Methuen, 1978, p.1.

^(٦٠٢) عصر البنيوية، ص ٢٨٥.

⁽⁶⁰³⁾ Adictionary of the Stylisties, p.319.

الأكثر طموحا في اتجاه تحديد دور المتلقي في الأسلوبية على مفهوم القارئ الجمع أو المتوسط^(٦٠٤).

إن الذي استدعى مفهوم القارئ إلى التفكير الأسلوبي كون النص أسلوبا في لغة، بمعنى أنه جملة عناصر مفيدة مدسوسة ضمن عناصر غير مفيدة أو عادية، فطبيعة الأسلوب هذه يتعذر معها إدراك ما لتلك العناصر من طاقة أسلوبية خارج إدراك القارئ لها، كما يتمتع فيما بينها تمييز الملمح الأسلوبي بين سواه ما لم يرتهن بمثل هذا القارئ الذي تشكل استجابته وانفعالاته، والتقاطه للعناصر التي من شأنها أن توتر اطمئناته وتسترعي انتباهه، مقياسا للتعرف عليها^(٦٠٥).

فالقارئ — إذن — هو إمكانية متاحة أمام الأسلوبي لاكتشاف النتوءات التي تدهم عملية التلقي، ولرصد المحطات التي ستوقفه ويتشوش بها فعل القراءة، وترتسم بها — من ثم — سياسة المؤلف وفعله في اغتصاب التفكير اللغوي للقارئ ومراوغة انتظاره وتخيبه لتوقعه.

وبإزاء تصور كهذا، لا يمكن أن تُعاین الموضوعة الإبداعية للغة باستقلالية عن القارئ، فالمحلل الأسلوبي يتحرى في تلك اللغة المنبهات الأسلوبية التي شوشت إرسالية النص لدى المتلقي، والتي لم تكن لنفوس

(٦٠٤) انظر: البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص ٣٤-٣٥.

(٦٠٥) انظر: الوجه والقفاء، ص ١٥٥.

على انتباهه، تلك المنبهات التي تكمن في الأسلوب ليس ثمة وسيلة إلى
رصدها دون التشبُّث بالقارئ.

إن (استجابة القارئ) — وبسبب من ذلك — ستثري التحليل الأسلوبي،
وسينم الكشف عنها بسرّ الإبداع وبغنية الخلق الأدبي.

إن على القراءة — وفقاً لتصور ريفاتير — أن تشقّ النصّ حسب مسار
مزدوج، تنتزّل بموجبه كل قراءة في مستويين أو مرحلتين هما:

١- مرحلة (اكتشاف الظواهر وتعيينها): حين توكل بالقراءة مهمة فحص
الإمكانات المنبثقة عن علاقة النصّ بإطاره المرجعي، أي أنها "تسمح
للقارئ بادراك وجوه الاختلاف في بنية النصّ والبنية النموذج القائمة في
حسّه اللغوي مقام المرجع فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة
التي توتر اطمئناته اللغوي فيقصيها أو تلفظ فرضياته"^(٦٠٦).

٢- مرحلة (التأويل والتعبير): وهي تابعة — ضرورة — للمرحلة السابقة،
وفيها يغوص القارئ في النصّ بغية فكّه على نحو تتربط فيه الأمور
وتتداعى^(٦٠٧). إن ما يمكن أن تسفر عنه هذه المرحلة هو الكشف عما
يترشّح عن النصّ من وحدة دلالية^(٦٠٨).

(٦٠٦) الوجه واللفظ، ص ١٤١.

(٦٠٧) انظر: المصدر نفسه، ص ١٤٢.

(608) Semiotics of Poetry, p.5.

وحيث أن التحليل الأسلوبي ينفذ يده عن الأحكام والمعايير، ويضرب صفحا عن كل السياق المعرفي والأيدولوجي الذي يغلف عملية التأويل، فانه - لذلك - ينصرف عن المرحلة الثانية^(٦٠٩)، إذ ليست له بها علاقة، مادام "يسعى إلى الموجودات الموضوعية في النص وإلى ما فيه من عناصر مفيدة ثابتة لا تغمرها تلك الأحكام ولا تستطيع منازع التأويل طمسها وتغييرها"^(٦١٠).

هل يمكن أن نتحدث مع ريفاتير ، عن (موضوعية) مثل هذا التحليل؟ وهل ثمة إمكانية للتغاضي عن ذاتية الأسلوب - هنا - وفرديته، مادام رهين استجابة القارئ؟

إن إمكانية كهذه قابلة - أول وهلة - للنقض، ذلك أن الاستجابة، وهي التي تشكل ركيزة التحليل الأسلوبي هذا، تدفع بالأسلوب إلى مضائق الذاتية، فضلا عن أن الأسلوبية تتجنب إلباس تحاليلها صفة القوانين المعيارية أو أسرها في قوالب، كما تنبذ إعطاء التحديدات. ولكن قابلية النقض هذه، تنهاوى بمجرد التعرف على وجهة نظر ريفاتير التي ما فتئ يلح على انكشاف عنها، حيث جعل من (الموضوعية) وعاء أودع فيه أسلوبيته.

(٦٠٩) انظر: الوجه والقفاء، ص ١٤٢.

(٦١٠) المصدر نفسه.

إن الأذواق إذا كانت تتغير، وكان لكل قارئ أحكامه المسبقة الخاصة^(١١١)، فهذا يعني أن (استجابة القارئ)، وهي الوسيلة الإجرائية بيد ريفاتير لرصد المزية الأسلوبية وتحديدها، ليست بمنأى عن التغيرات الإجرائية، لأنها عرضة — والحالة تلك — للذائقة الفردية أو المواقف الشخصية أو النزعات الذاتية، ولكن، على الرغم من عدم انفلات تلك الاستجابة من سلطان الانطباعية والذاتية، فإنها تشكل — في الآن نفسه — تحققا عيانيا ظاهرا لوجود الأسلوب في النص.

إن على الأسلوبية العاطفية — كيما تنسلخ عن الواقع الانطباعي الذاتي الفردي وتتبوأ منهجية موضوعية — أن تعين الثوابت الأسلوبية داخل النص وترصد كل ما هو مضطرب بالفعل وبالقوة خلف تنويعات أحكام القراء أو آرائهم المتعددة، وليس إلى ذلك من سبيل — حسب ريفاتير — سوى تحويل ردود فعل المتلقي الذاتية إلى أداة موضوعية للتحليل، أي لابد لها من تحويل أحكام القيمة إلى وجود، وذلك بتخليها المطلق عن محتوى حكم القيمة واكتفائها بما يدل عليه بوصفه دليلا على وجود مؤشر أسلوبى لافت في النص^(١١٢).

إن استجابة القارئ متى ما نزعنا عنها مضمونها أو محتواها التقيمي، فإنها ستتحول إلى معيار موضوعي، ذلك أن موقف ذلك القارئ وإن كان

(١١١) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ١٦١.

(١١٢) انظر: المصدر نفسه.

شخصيا ومتنوعا فان سببه سيظل موضوعيا وثابتا، فدعم القيمة الذي يصدره هو نتيجة لمثير مائل في النص. وعليه يعامل ريفاتير تلك الاستجابة على أنها مجرد مؤشرات لعناصر لها مزية أسلوبية، دون مساءلة تلك الاستجابة عن مدى هدفها من الوجهة الجمالية. وهكذا فان ما يجابه به المحلل الأسلوبي من تعليقات القارئ أو أحكامه التي يبدئها بازاء النص، أو الخواص أو الصفات التي يطلقها على النص، لا تمس (موضوعية) البحث الأسلوبي، وان كانت استجابات القارئ تلك خاضعة دائما لتغير الأذواق والأنماط والأحكام المسبقة، ذلك أنها لا تستخدم فيه إلا بوصفها مؤشرات على وجود اسبابها^(٦١٣). وتلك مواضعة ريفاتيرية فرضها إيمانه المطلق بأن "الهزال امارة على سوء الحال وان الدخان امارة على وجود النار" وتحت مظلة إيمان كهذا، وانطلاقا منه، فقد اقتنع "بان أحكام المتلقي وردود فعله لابد أن تكون بفعل موجود موضوعي في النص، وهذا الموجود الموضوعي يمثل الأسلوب وهو في حالة كمون وتأهب ينتظر أن يتحول أثرا أسلوبيا متحققا. والانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية ظاهرة مزدوجة، فهناك في البدء الوحدة الأسلوبية، ثم هناك استئارة انتباه القارئ"^(٦١٤).

(٦١٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦١-١٦٢.

(٦١٤) الوجه والقفاء، ص ١٥٦-١٥٧.

لقد قام دون نظرية ياكوبسن — التي تسقط الوظيفة الشعرية فيها مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التوزيع — ^(٦١٥) ما يعترضها، فتجاوزت أسلوبية ريفاتير البنيوية تهافتها حين أحلت الإنزياح على صعيد محور التوزيع محل الإنزياح على صعيد محور الاختيار ^(٦١٦)، فاتحة بذلك صفحة جديدة أثرت البحث الأسلوبي وخطت به خطوات مهمة، ومع ذلك، فثمة جملة من الريب ظلت تحف بتلك الأسلوبية في الخطابين الغربي والعربي.

إن أسلوبية ريفاتير — لما تسنى لها أن تنبذ اعتبار الأسلوب انزياحاً عن القاعدة اللغوية أو النموذج القياسي وربط خصائص النص وطريقة الكاتب الفرد في تصريف اللغة بذلك الإنزياح، ورأت صعوبة تنزيل الإنزياح منزلة المعيار وصعوبة وصفه وضبطه — طرحت معايير بديلة انحسرت — هي الأخرى — للدحض والنقض في ذينك الخطابين على نحو سيطله بحثنا في الموضوع المناسب له. وسيضطلع البحث — هنا — بالكشف عن بعض التصورات التي تنوى الغض من تلك النظرية، والتي تناسب هذا المقام.

منها: إن نظرية ريفاتير تبلورت في ظل لون من البحث لم ينفذ يده عن مفهوم الإنزياح، إذ لم يخرج تحديد الظاهرة الأسلوبية عن هذا المفهوم، وإن حلول ريفاتير — على وفق رأى عبد السلام المسدي — الإيماء بغير ذلك، ذلك أن الظاهرة تلك تعرف — حسب ريفاتير — بكونها "انزياحاً عن

^(٦١٥) انظر: قضايا الشعرية، ص ٣٣.

^(٦١٦) انظر: فكرة العدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٦.

النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الإنزياح بأنه يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي، إذن، تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية، و أما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات الأسنية عامة والأسلوبية خاصة^(٦١٧).

ومنها أيضاً: إن هذه النظرية تحمل في ثناياها خطراً نبه عليه صريح فضل، يكمن في كونها "قد تؤدي إلى المبالغة في تجسيد أهمية الظواهر اللافتة للنظر، وهي أهمية أسلوبية بطبيعة الحال بشكل يقصر الأسلوب على الخواص غير المتوقعة والظواهر البارزة فحسب"^(٦١٨).

ولكي يتفادى صلاح فضل المآخذ المنهجية التي تحيق بتلك النظرية، جراء هذا القصر، راح يدعو "إلى ضرورة البحث عن الجوانب المكملة لهذه النظرية الأسلوبية من خلال دراسة الأبنية، ومعدلات تكرارها، ودورها في تكوين الأسلوب بالرغم من أنها غير مفاجئة في النص، إذ أنها تظل ذات قيمة في خلقه"^(٦١٩).

إن هذه النظرية طبعها مشكلة أخرى تتجسد — حسب فضل أيضاً — في اختزالها لمجال تطبيقها على النصوص المحدودة في الحجم على الشاكلة

(٦١٧) الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٩.

(٦١٨) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٧٤.

(٦١٩) المصدر نفسه.

التي لا يتمكن معها الباحث من تطبيق هذه النظرية على عمل كبيراً ومؤلف بأكمله^(٦٢٠).

وإذا كان (كونراد بيرو) (C. Bureau) قد ناهض منهج ريفاتير هذا، ورفض طريقة التحليل (المبعثرة)، كأن يشار إلى استعارة هنا، وإلى كتابة هناك، وإلى تشبيه هناك، لأنه (بيرو) يرى "أن واقع الأسلوب يخص النتاج بأكمله ويتجلى بفضل توترات ومفارقات يتسبب بها عنصر واحد أو سلسلة من العناصر. وعليه يكون الأسلوب — حسب — مجموعة التكرارات والمفارقات الخاصة بنص من النصوص"^(٦٢١).

لقد ظفر ردّ (بيرو) هذا بعناية بعض الباحثين، فتمثلته انعام فائق، وطفقت — بعد ذلك — تعارض ريفاتير الذي ابعد عن مجال الأسلوب — على وفق ما ترى — كل العناصر التي لا تمتلك عنصر المفاجأة، ولم تتردّد في التصريح بأنه إذا كان مكنم الأسلوب في (غير المتوقع)، أي في (المفاجأة) فحسب، "فكيف تحتفظ القصيدة بقدرتها على التأثير فينا حين نعاود قراءتها مرة أخرى.. أليس من المفترض ان القراءة الأولى قد كشفت لنا عن أوراق القصيدة كاملة فلم تعد هناك مفاجأة أثناء القراءة الثانية. كيف نفهم الأسلوب هو (غير المتوقع) ولو قرأنا القصيدة ألف مرة كأننا نلتقيها لأول مرة. كما أن هناك الكثير من النصوص الطابقة لمفهوم ريفاتير عن

(٦٢٠) انظر: المصدر نفسه.

(٦٢١) دليل الدراسات الأسنوبية، ص ٣٧.

الأسلوب، ومع ذلك لا تؤدي وظيفة تأثيرية، ومنها ما يكون نوعاً من الألفاظ. ولا نجد نموذجاً اشد انطباقاً مع مفهوم ريفاتير عن الأسلوب من أبيات المعاني، وهي الأبيات الغامضة في شعر الفرزدق وأبي تمام والمنتبي، فهذه تعكس بصدق طريقة المراوغة في التعبير بهدف جذب انتباه القارئ، وهي حقاً تجذب انتباهه ولكن بشكل سلبي إذ تدفعه إلى النفور منها^(٦٢٢).

وليس لاعتراضها هذا ما يسوغه، ذلك أن العناصر اللامتوقعة لا تنزع إلى الانتماء إلى دائرة المتوقع بمجرد أننا نعيد قراءتها مرة أخرى، ذلك أنها إنما عدت غير متوقعة لأنها لم تراع ذمة اللغة المألوفة أو خرقت سننها البنائي، وإن فعل القراءة المتكرر لا ينفي عنها أنها تخطت عوائق المعيارية أو المألوفة، فعدت — لذلك — غير متوقعة.

فاللغة تنتعش أسلوبياً متى ما دفعت بأدواتها عن مضايق التبعية، وتصبح (مفاجئة) حالما تعزف عن النموذج/النمط، فمثلاً: إن عبارة من مثل (ضحك ملوّن)، تظل أسلوبية مع تعدد قراءاتها، لأنها لا تنتمي إلى البنى المجردة في حصيل القارئ المعرفي، وليس لفعل القراءة الثانية، أو حتى الألف، لها، أن يترك فينا شعوراً أو قناعة بأن الضحك يمكن أن يكون.

(٦٢٢) المنهج الأسلوبى في نقد الشعر عند العرب، ص ١٥٤-١٥٥.

أما اعتراضها في شأن أبيات المعاني، فهو أمر نحيطه بتحفظ، ذلك أن الباحثة جنحت إلى اغفال إجراء نظري — مر ذكره — لم يفتأ ريفاتير يلح على تأكيده، وهو إهماله الكلي للمحتوى التقييمي لأحكام القارئ، والتعامل معها بوصفها مجرد علامة يصح اتخاذها معياراً موضوعياً نستدل به على وجود منبّه أسلوبى.

وليس لأحد أن ينكر أن أبيات المعاني هي شكل أسلوبى يجذب انتباه القارئ إليه، وإن كان هذا الجذب سلبياً كما وصفته الباحثة.

وإذا كان ريفاتير قد أهمل مفهوم (الدرجة الحرجة)، فتخوّن محاسن نظريته صمتها بازاء أبيات المعاني، فإن الدراسات اللاحقة — ونموذجها الناضج كوهين — ستتبنى هذا المفهوم بوصفه اشتراطاً لا بد منه لتحقيق التأثير الأسلوبى، إذ أن غياب هذه الدرجة سينشط خط الاعتبار، على النحو الذي يبعث على اللبس، فيدفع القارئ الى النفور.

ثم ان ثوهم قد تسرب إلى تصور الباحثة عن تعريف ريفاتير للأسلوب، حين رأت أن الاهتمام في الأسلوب لدى ريفاتير ينصب "على العناصر المتضادة فقط، مما يجعل الأسلوب أجزاء مبعثرة، فطريقة التحليل تتجاوز مكونات النص ككل، وتعنى برصد البنى المتضادة فقط، فهي طريقة مبعثرة كما وصفها كونراد بيرو" (٦٢٣).

(٦٢٣) المنهج الأسلوبى في نقد الشعر عند العرب، ص ١٥٤.

فالباحثه — هنا تختزل النظرية إلى مجرد التضاد، ولعل في هذا تصفا لا يرتضيه أدنى استنطاق لإجراءات ريفاتير الوصفية أو التحليلية.

إن الوعي المطروح في بحوث ريفاتير يشير إلى أن الأسلوب قد يوجد خارج علاقة التضاد أو الخلاف، ذلك أن بعض مواطن النص قد تشد إليها انتباه القارئ ولا يتبين فيها مثل تلك العلاقة، والمحلل الأسلوبي مدعو — والحالة هذه — إلى الانتباه، وعدم التسرع حتى لا يخلط بين ما هو غير أسلوبي وما هو أسلوبي وإن خرج عن النمط الذي حاول معيار (السياق — التضاد) ضبطه أو قياسه، ذلك أن للمؤلف طرقا مختلفة لمراقبة عملية فك السنن وبسط نفوذه على عملية التأويل: منها، فتح فجوات في النص تصب فيها أساليب مختلفة على نحو مكثف، لا مناص من ملاحظتها والانتباه إليها، أي أنه يبتّ وجوها أسلوبية مستقلة بحيث يكون لكل واحد منها مفعول في ذاته. وتلك ظاهرة أطلق عليها ريفاتير مصطلح (convergence) التلاقي أو التجميع^(١٢٤)، سيقف عليها بحثنا في دراسته لمعايير تعيين الإنزياح.

ومما لا يبيح لنا أن نتصور أن ريفاتير اختزل الأسلوب إلى مجرد التضاد وحسب، كون الأسلوب — حسب — أثرا "ينتج عن شكل الرسالة لأنه يقوم

(١٢٤) ثمة تقابلات عربية لهذا المصطلح منها — مثلا — (الانصباب)، انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٦٩، و(التناصر)، انظر: معايير لتحليل الأسلوب، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٥٠...

على سلسلة مضاعفة من الطرق. وينشأ بعضها عن توافق الإشارات، كما ينشأ بعضها الآخر عن تضادها^(٦٢٥). ففضلا عن (التضاد) ثمة (توافق) كان ريفاتير قد افترض مفهومه من (مفهوم الازدواج) (coupling) عند سمويل د. ليفن (S. Levin)^(٦٢٦)، الذي اختصر فيه أفكارا كان قد صاغها ياكوبسن وزملاؤه في حلقتي براغ وموسكو، واغتنى بأفكار كان هوبكنس (Hopkins) قد صاغها قبل ذلك بأعوام كثيرة^{٦٢٧}، وتختص لغة الأدب، حسب هذه الأفكار، بسيادة الوظيفة الشعرية فيها، تلك الوظيفة التي تكون فعالة بإثارة الانتباه وتوجيهه نحو اللغة نفسها وشكلها التلفظي الملموس. ويتحقق هذا في رأي هوبكنس — ياكوبسن بفضل التكرارات أو التوترات المتحققة في المستويات اللغوية المختلفة: الصوتية والصرفية والتركيبية والدالية. هذه هي نقطة الانطلاق عند ليفن الذي يعتبر البنية المسماة عنده الازدواج بنية أساسية^(٦٢٨).

إن بنية الازدواج هي علاقة تكرر تقيمها دلائل متماثلة شكليا أو دلاليا تقع في مواقع متماثلة أيضا ضمن السلسلة الكلامية، وهذا التماثل يظهر حينما تكون المواقع متقابلة أو متوازنة^(٦٢٩).

(٦٢٥) الأسلوب والأسلوبية، جبرو، ص ٧٩.

(٦٢٦) انظر: المصدر نفسه.

(٦٢٧) انظر: مقدمة الترجمة الإسبانية لكتاب البنيات اللسانية في الشعر، ص ٦.

(٦٢٨) المصدر نفسه.

(٦٢٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٦-٧.

وهكذا فالأسلوب مرتهن بتحقق التضادات أو التوافقات في النص، وعليه، فإن التحليل الأسلوبي سيوجه إلى "رصد ملامح التضاد والتناسب التي أدى إليها اختيار المؤلف وأبرزها القارئ في إعادة تكوينه للأسلوب (...) ولا بد أن نأخذ في اعتبارنا - حسب قول فضل - أن ملامح التناسب والتضاد قد تتوحد في النص، وتمثل كتلة متناسبة من مظاهر التوافق والتخالف" (٦٣٠).

ومن فرضيات ريفاتير التي لم تسلم من اعتراض، تلك التي سطرها على شكل معادلة تقول: "إن قيمة خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تتناسباً طردياً، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها في نفس المتقبل اعمق (...) (و) إن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً، مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً" (٦٣١).

فثمة نقائص، تحول بيننا وبين تبنيها، منها ما بلورته انعام فائق في هياة مساعلة:

"ترى ماذا نقول عن صيغة (لست ادري) في طلاس إيليا أبو ماضي، فنحن نتوقع مجيء هذه الصيغة في نهاية كل مقطع، وكلما وردت كلما اشتدت وظيفتها الأسلوبية، وما أكثر القصائد التي تتكرر فيها ظاهرة أسلوبية معينة

(٦٣٠) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٧١.

(٦٣١) الأسلوبية والأسلوب، ص ٨٢.

تزيد من القيمة الفنية للقصيدة. ثم ان هناك ظواهر أسلوبية تقوم على مبدأ (معرفة التوقع) مثل ظاهرة (الارصاد) كقول البحري:

أحلت دمي من غير جرم وحرمتُ بلا سبب يوم اللقاء كلامي

فليس الذي قد حلت بمحل
.....

هنا يعلم السامع من الشطر الأول ان تكملة البيت هي:

وليس الذي قد حرمت بحرام

فهل (الارصاد) مجرد من القيمة التأثيرية لان عنصر المفاجأة فيه يساوي صفراً؟^(١٢٢)

وحيث أن مفهوم القارئ طرح في هذا الاتجاه بوصفه معياراً يستدل به على البنى الأسلوبية الكامنة في النص فضلاً عن معياري السياق و (التجميع أو التلاقي)، فان الرسالة تقتضي - كإجراء منهجي لا غنى عنه - إرجاء التوفر على فض آفاقه، وتقصى دراسته إلى موضع آخر نباشر فيه (معايير تعيين الإنزياح)، وليس للدراسة الراهنة من هم وراء التعرض لهذا الاتجاه - هنا - سوى الكشف عن دلالة الإنزياح فيه، والتي يمكن الإمساك بها مضمرة أو صريحة في نظرية ريفاتير هذه.

(١٢٢) المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص ١٥٥.

إن على المحلل الأسلوبى أن يكتبَ على تثبيت المؤشرات الأسلوبية في النص عن طريق رصد استجابات القارئ لها وانفعالاته بها، ذلك أن استجاباته تلك تعدّ تجلياً حقيقياً على وجود تلك المؤشرات. وسينكص هذا المحلل عن الإفادة من المحتوى التقييمي لاحكام القارئ، فما يعنيه من تلك المحطات التي استوقفت القارئ فانفعل لها سوى كونها إمارات على وجود وقائع مميزة يرفدها بلفاح أسلوبى.

لقد وعى الخطاب العربى مسوغات النزوع نحو (القارئ)، مع ان وعيه هذا لم يتسّم درجة عالية من تبلور المفهوم المعاصر، فضلاً عن غياب مائل للاصطلاح الدقيق، وسننتقي حقنة من هذا الإرث الذي لوحظ ازديانه بطروحات نظرية تمثل - كثيراً - للرؤى آنفة الذكر.

لقد تحصلّ لنا من تأمل تلك التصورات، ان القارئ ما برحها، فقد جعلته نصب ذهنها وهي تدرس بلاغة الكلام وفصاحته أو تنظر للشعر وترصد آلياته الفكرية والجمالية.

التقى عند أهمية القارئ في عملية الإبداع معظم باحثينا حيث صارت له خطوة صانقها عندهم، جعلته يتبوأ منزلة مهمة في عملية التلقى التي يتغيّا استنفار نشاط القارئ الذهني والسيطرة على انتباهه وشده. وقد تمثّل الجاحظ هذا التصور باقتضاب في تأليفه للبيان والتبيين، حيث يقول: "وجه التدبير في الكتاب إذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ له، ويسوقه إلى

خطه بالاحتيال فمن ذلك أن يخرج من شيء إلى شيء ومن باب إلى باب بعد أن لا يخرج من ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم^(٦٣٣).

فالجاحظ استقى مادته البلاغية — طبقاً لرأي حمادي صمود — من المعتزلة، رفاقه في المذهب، وتقف مقولاتهم التي تنظر "إلى اللغة من زاوية نجاعتها في المجادلة، وقدرتها على التأثير في المتلقي، وإقناعه (...). من هذا المنظور حدّد الجاحظ مفهوم البلاغة وضبط المقاييس الأسلوبية لفصاحة النص وبلاغته، وهو ما يفسر تناوله التفنن في العبارة انطلاقاً من فكرة (التواصل) مما ولّد في صلب نظريته الغاية بالمتكلم والسامع والكلام بل حدّدت خصائص الخطاب بناءً على قدرات السامع لانه المقصود بالفعل اللغوي^(٦٣٤).

كما أن بعض صياغات أبي هلال العسكري ظلت تُنشدُ الإسهام في ترسيخ مثل هذا المنظور، لا سيما تعريفه للبلاغة الذي يقول فيه:

"البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"^(٦٣٥).

(٦٣٣) البيان والتبيين، ج ٣، ص ٣٦٦.

(٦٣٤) التفكير البلاغي عند العرب، ص ٦٠٨.

(٦٣٥) الصناعتين، ص ١٠.

إن هذه التصورات وسواها لم تغض — وهي تستل معاييرها تلك من عملية التلقي — من قيمة المتلقي، وقد استفرغت جهدها في إرساء مواضعة التلقي الجيد. يقول الجاحظ:

"البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون ضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع" (٦٣٦).

فمستقرّ البيان — إذن — يكمن في عملية التوصيل التي يشكل المتلقي عمادها، وهذا التصور سيبسط ظلّه على بعض من مسلمات الباقلاني الذي يرى "أن انكلام موضوع للإبادة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتغيّر من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبادة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلاع على الأذن ولا مستكر المورد على النفس، حين يتأبى بغرابته في اللفظ عن الإفهام أو يمتنع بتعويض معناه عن الإبادة ويجب أن يتنكب ما كان عامي اللفظ مبتذل العبارة ركيك المعنى" (٦٣٧).

(٦٣٦) البيان والتبيين، ج ١، ص ٧٦.

(٦٣٧) إعجاز القرآن: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر، د.ت، ص ١٧٨.

ومع ابن سينا يتصدر المتلقي صفحة الموضوعة الفنية داخل النص، إذ به يرتهن الابداع، ما دام التخيل، وهو مظهر الخلق الإبداعي في النص لا يضطلع بالكشف عنه إلا متلقي ذلك النص، ولهذا صبّ تعريف الكلام المخيل في إطار تلقيه، فهو — حسب — "الكلام الذي تدّعي له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر و اختيار، وبالجملّة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري" (٦٣٨).

وقد حام تصور الجرجاني عن (الإبداع) في فضاء التلقي أيضا. إذ عزا سر الخلق الفني في النص إلى اكتشاف المتلقي لآليات الدلالة في النص "فتحدث — إذّاك — المفاجأة التي تنتج اللذة المتحققة عبر عملياته الذهنية في رحلة الاكتشاف، يقول:

"إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك خاطر له، و الهمة في طلبه، وما كان منه الطف كان امتناعه عليك أكثر وإبائه أظهر واحتجابه أشد" (٦٣٩)، ذلك أن "أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وإن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه اعلم وثقتها به

(٦٣٨) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.

(٦٣٩) أسرار البلاغة، ص ١٢٦.

في المعرفة احكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع" (٦٤٠).

حتى ان منهم من كان يعدّ ما يشهده عالم النص من خروج دائب على قوالب اللغة، أو من تنويعات سياقية، مسلكا إجرائيا يستهدف متلقي النص، ويتغيّا محاورته وجذبه وشد انتباهه، ذلك أن الكلام — على وفق قول الزمخشري — "إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختصّ مواقعُه بفوائد" (٦٤١).

ويرتهن تلقي النص عند القرطاجني بتوافقه مع نفس متلقية، ف"الذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة، والمقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع من النفس، والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشجوها، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك" (٦٤٢).

وقد استقر هذا المعطى — أيضا — في محاولته تعريف البلاغة والفصاحة، إذ جعل من شروطهما "حسن الموقع من نفوس الجمهور" (٦٤٣).

(٦٤٠) المصدر نفسه، ص ١٠٨.

(٦٤١) الكشف، ج ١، ص ١٠.

(٦٤٢) منهاج البلغاء، ص ٣٦٥.

(٦٤٣) المصدر نفسه، ص ٢٥.

ولا يخفى على متمعن أن (القارئ) بوصفه مكن الإبداع في النص كان مندسا في ثنايا اغلب المكتسبات النظرية الموروثة والإجراءات التحليلية والوصفية التي انتشع بعضها بالعصرية، لاسيما ما هو معروض عند الجرجاني، فالجرجاني واع غاية الوعي أن ثمة وظيفة جمالية للقارئ مؤداها التكهن باليات اشتغال الإبداع في النص، وكشف محتجبه، وتبديد غامضه، بسعيه القسري لتطويع متناقضاته على الاتفاق، وترويض متبايناته على الألفة، وإحداث معاهد نسب وشبكة بين أجنبياته، تلك المتناقضات والمتباينات والأجنبيات هي التي تكرر الصدمة، وتحدث المفاجأة، فـ "الصنعة والحدق، والنظر الذي يلف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربة، ويعقد بين الأجنبيات معاهد نسب وشبكة" (٦٤٤)، إذ انه "ما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لانهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ خاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات: وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فانك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها اشد اختلافًا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب، والحدق لمصورها اعجب" (٦٤٥).

(٦٤٤) أسرار البلاغة، ص ١٣٦.

(٦٤٥) المصدر نفسه.

إن مجرد الولوج في إطار التصور القرطاجني، يجعلنا نستشرف (المتلقي) وقد غدا مشغلا مُهمّاً في نظريته، فمن خلال تأثيره وأنفعالاته تتبدى قدرة النص الإبداعية، حيث أن استجابته هي التي تولّد النص.

إن التخيل الذي أوكل إليه القرطاجني مهمة انبثاق اللحظة الشعرية في النص، والذي عدّه — كما مرّ — المعتبر في حقيقة الشعر أو في صناعته، ما هو إلا (التأثير) الذي يحدثه النص في متلقيه، فالتخيل هو — على وفق رأيه — أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخیل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل، لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض^(٦٤٦).

وهذا مسوّغ جعله يرهّن الغرض المقصود من الشعر بهذه الاستجابة، إذ ينقاد المتلقي معها إلى اللذة أو المتعة الجمالية، ولا أدل على ذلك من قوله:

"ومن كان مقصده أيضا أن يظهر أنه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين، وإن يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية، فانه يكّد خاطره في ما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره، ولا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس، فأولى بمن هذه صفتة أن يجعل موضوع صناعته ما ينضج فيه حسن صناعته ويكون له تأثير

(٦٤٦) منهاج البلاغ، ص ٨٩.

في النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من أن يجعل موضوع صنعته ما لا يدل، مع كونه لا يحرك الجمهور ولا يتضح فيه إبداع الصناعة، دلالة قاطعة»^(٦٤٧).

ولا يخفى — بعد ذلك — أن ملامح الإنزياح لاحت في أغلب تلك التصورات التي أعلن عن جملة منها فصل (الأصول والمقولات).

ومن الدال جدا القول أن تلك التصورات شكلت منطلقا جديدا للمشغل الفكري الذي تبنته نظرية التلقي المعاصرة وقت تلافت خلافا في ممارسات الاتجاهات التحليلية والوصفية قبلها تلك التي تفترض أن المتلقي لا يوجد إلا خارج الخطاب، لذلك لم تهمل هذه النظرية دراسة (المتلقي) لان التحليل الدقيق لأي خطاب يفضي — على وفق تصور البعض — إلى رسم صورة واضحة لمتلقيه، ذلك أن كل كلمة أدبية تشد إليها بدرجة قوية أو ضعيفة مستمعها أو قارئها أو ناقدها، وتعكس في متنها اعتراضاته أو أحكامه أو وجهات نظره المسبقة»^(٦٤٨).

فلا مناص — والحالة هذه التي دخل فيها عنصر المتلقي في جدل التنظير في الدراسات الأسلوبية — من بروز مكتسبات تنظيرية تُـمَنِّعُ المتلقي بحظوة انتزعت من الباحثين حق الاعتراف بها، منها: ان لا نص بلا قارئ

^(٦٤٧) المصدر نفسه، ص ٣١.

^(٦٤٨) الأدب والغرابية، ص ٤٣.

ولا خطاب بلا سامع^(٦٤٩)، ذلك أن الملفوظ — على وفق ما يقربه المسدي — "يظل موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللا ملفوظ، ولا يخرجها إلى حيز الفعل إلا متلقيه، وهذا التلقي هو بمثابة انعقاد شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة إلى حيث يستهلك، فقراءته دفن لصيرورته من حيث أنها تبشير بولادته"^(٦٥٠).

وتأسيسا على هذا، يكون القارئ — وبحدود قراءته — "مستقر" شعرية النص ومظهرها من القوة إلى الفعل، ومن الكمون إلى التحقيق"^(٦٥١).

وبهذا اتضح لا يكون هناك أدب إلا من خلال المتلقي، لان النص الأدبي يستمد وجوده من لقائه بالمتلقي، ومن هنا، فإن المتقبل دائم المثول أثناء عملية الإبداع وبعدها^(٦٥٢).

ومن الدال أيضا، القول أن ما تبلوره هذه التصورات الآتفة من وعي بوظيفة اللا توقع والمفاجأة ومن مظهرات متعددة لمفهوم الإنزياح فيها، يشكل أساسا نظريا صلبا لمآل التقدير النقدي المعاصر.

(٦٤٩) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ٨٢-٨٣.

(٦٥٠) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٦٥١) تحديث النقد الشعري، رؤية.مراجعة.مقترحات: حاتم الصكر، من بحوث مهرجان المربد الشعري التاسع، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٤٠٩ هـ-١٩٨٨، ص ٢٧.

(٦٥٢) انظر: مفهوم الألبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: توفيق الزبيدي، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م، ص ١٠.

ثالثًا: اتجاه ينغلق على الأثر نفسه

تبلور هذا الاتجاه في ظل لون من البحث النصوصي أو الموضوعي المحايت الذي ينكص عن النظر إلى مؤلف النص وي طرح استجابة متلقيه، ليرتاد منابع داخلية فيه، ويتغاضى عن الاحتكام إلى القوانين التي تنبع من خارج النص، أي ان خارجيات النص لا تسدل وصايتها النظرية عليه، فالإجراء النصوصي أو المحايت يفسر البنية في ذاتها ويفصم كل صلة لها مع المجالات المتاخمة لها التي لا تلمح تلك الأسلوبية نجاعة ما في مقاربتها، ولا نعني بها بيئة النص وظرفه الحاف أو سياقه أو موقفه، و إنما مرسل ذلك النص ومتلقيه.

وارتكازا على هذا المعطى الإجرائي، فقد تجلى الأسلوب في أكثر من مظهر:

المظهر الأول: الأسلوب بوصفه انزياحا (Deviation)

بازاء تعدد زوايا النظر إلى الأسلوب ثمة متسع لتناقض الآراء وتضاربها، فتقسيم كهذا، يكاد يفتقد إلى الحس المنهاجي، ذلك أن اغلب الاتجاهات الأسلوبية قد أُلْمِتْ بكون الأسلوب انزياحا عن النمط. وقد لاحظنا - قبلا - أن الإنزياح قد بسط ظله عليها حتى غدت له منزلة ذات استقطاب وتمثل، تثير شكوكا في مدى جدوى دراسة هذا المظهر بصورة مستقلة، إذ أن استقلالية كهذه أمر غير متاح منهجيا، لانه يستشرف من

جديد كل اتجاهات البحث الأسلوبية الفائتة، مما يوقع هذا المبحث في رتبة التكرار.

إن هذا المظهر أو وجهة النظر هذه، توسم بكونها مقصرة عن بلوغ غاياتها، لان نقائص عديدة تتخون محاسنها، أهمها صعوبة تعيين الإنزياح الذي من دونه أو دون إدراكه سوف يعجز المحلل عن مواجهة النص أو معالجته أسلوبيا، ولا تمر هذه الصعوبة دون إثارة صعوبة أخرى انبثقت جراءها وعلى غرارها، هي تعسر الاهتداء إلى المسلك المعياري الذي يعد الأسلوب انزياحا عنه: أي صعوبة التوفر على الجهاز القاعدي أو تشخيص المعيار.

إن نشدان الدقة في تحديد الإنزياح يلاقي بعض الخيبة، ذلك أن هذا التحديد يخضع — غالبا — ((لمحددات تاريخية وثقافية، وربما يخضع للخبرة والمعرفة اللتين تتعلقان بالقواعد، فالسياقات التاريخية والثقافية ربما تحدد أنماطا من الإنزياح في حقبة معينة فقط بحيث لا تمثل تلك الأنماط انزياحا ما في حقبة أخرى وسياق ثقافي آخر. ومن هنا نستنتج أن القيم الأسلوبية هي قيم متغيرة وغير ثابتة، وربما يعثر القارئ على بنى أسلوبية في نص شعري عائد إلى العصر الجاهلي لم تكن تمثل أي ملمح أسلوبية بالنسبة إلى قارئ عاصر ذلك النص والعكس بالعكس. ولنحي نحدد الإنزياحات في نص أدبي معين لا بد لنا من أن نتوفر على معرفة دقيقة وحساسة بآزاء القواعد العامة التي يقاس الإنزياح في ضوءها، ومن دون

تلك المعرفة فإننا نغفل كثيرا من الإنزياحات التي يتوفر عليها النص الأدبي^(٦٥٣).

وفضلا عن استحالة التوافر على هذا الجهاز القاعدي وتحديده تحديدا مباشرا ودقيقا، فإن مما يؤخذ على المظهر الأسلوبي هذا، أو وجهة النظر هذه، إهمالها لمقولاتي الكاتب والقارئ، وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات اثر أسلوبي (مثل الأخطاء النحوية) والعكس، أي وجود اثر أسلوبي (بالنسبة للقارئ) دون وجود انزياح^(٦٥٤)، ذلك "أن ثمة نماذج من النصوص الأدبية تجعلنا في حيرة إذا ما شئنا كشف أسلوبها، فهي تخلو من الإنزياح، ولكنها لا تخلو من أسلوب ما، مثال ذلك أسلوب السهل الممتنع"^(٦٥٥).

وهكذا يتسنى لنا عد الإنزياح "واحدة من السمات الأسلوبية، إلا أنه لا يشكل بمفرده كل الأسلوب. فمن الممكن ألا يكون له سوى حيز ضيق"^(٦٥٦).

وإذا كان قد تعورف على "أن الأسلوبية هي علم الإنزياحات"^(٦٥٧)، وإذا ما أصبح الإنزياح بالنسبة للأسلوب لا يعني غناه شيء، فإن ثمة ما يحظر

(٦٥٣) البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص ٤١-٤٢.

(٦٥٤) البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص ٣٧.

(٦٥٥) البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص ٤١.

(٦٥٦) مدخل إلى الأكسنية: بول فاير وكريستيان باليون، ترجمة: طلال وهبة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ٢٢٤.

(٦٥٧) Language and Style; stephen Ullman, Black Well, Oxford, 1964, p 154.

علينا اختزال الأسلوب إلى مجرد الإنزياح ذلك أننا قد نظفر ببعض مظاهر الإنزياح في اللغة الاعتيادية أو الجارية، على خلاف ما يراه شكري عياد من أن الإنزياح خاص باللغة الفنية^(٦٥٨)، فضلا عن أن من الإنزياحات — على وفق هاتمان وشورت — ما هو مستعمل ومنها ما هو غير مستعمل^(٦٥٩)، فليس كل شكل من أشكال الإنزياح هو بالضرورة ذا أثر أسلوبى — كما مر قبلا — وليست الإنزياحات جميعها داخلة ضمن عناصر الأسلوب^(٦٦٠)، ناهيك عن وجداننا مثل هذا الأثر في شكل ما قد غري من الإنزياح تماما.

وليس لنا — أيضا — أن نختزله إلى مجرد الإنزياح عن معايير أصلية، ذلك انه قد يحدث — كذلك — بتكلف معايير أو قواعد جديدة^(٦٦١)، فثمة نزعة أسلوبية "تقيم على أساس المعيار النحوي — (الذي هو، على العموم اللغة المعيار standard أو اليومية) — نحوا ثانويا مكوثا من صور الإنزياح، ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين، فهي خرق للمعيار النحوي، من جهة، وتقيد لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة

^(٦٥٨) انظر: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٧٨.

^(٦٥٩) Dictionary of Language and Linguistics, (Deviation).

^(٦٦٠) بنية اللغة الشعرية، ص ١٧.

^(٦٦١) انظر: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٨٨، انظر أيضا: المنهج الأسلوبى في نقد الشعر عند العرب، ص ١٦٠.

ثانية. وقد مُثل للخرق بالرخص الشعرية (مِثْل الاستعارة)، ومُثل للتقييد بالتعادلّات، (مِثْل التوازي) "١٦٢".

أيضا، ثمة ما يحظر إجمال الأسلوب في الإنزياح عما هو معياري "ذلك أن عددا كبيرا من المكونات اللغوية للعمل الشعري لا ينحرف عن قانون ما هو معياري، لأنها تشكل الخلفية التي تعكس انحراف العناصر الأخرى" (١٦٣).

وهذا لا يحول دون إثارة تساؤل مشروع هو: هل ان كل انزياح عن المعيار في الاستعمال العادي هو حتما حدث اسلوبي؟ أو هو ان كل تأثير اسلوبي هو بالضرورة انزياح عن المعيار أو عدول عن النمط في التعبير؟

وتبعا لاستخبارات واستقراءات معروفة (١٦٤)، فإن الجواب بـ (لا) يعضد الوعي المطروح هنا، ويسفر عن قناعة تدحض هذا الإجمال، وتحظر اختزال الأسلوب في كل ما هو نافر عن المعيار.

ولنا أن نستنتج، في بعض اتجاهات البحث الأسلوبي، أو في جماعها — تبعا لاستقراء باحثة معاصرة — وجهة نظر تُحوّل الأسلوب في الإنزياح عن القاعدة اللغوية، ويُعدّ هذا — حسب تلك الباحثة — اختزالا للأسلوب في

(١٦٢) البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص ٣٦.

(١٦٣) اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤٢. انظروا أيضا: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب،

ص ١٦١.

(١٦٤) انظر: الأسلوبية والنقد الأدبي، ص ٣٩، انظر أيضا: النقد والحدث، ص ٥٠.

بعد واحد هو الإنزياح عن لغة المعيار، بينما الأسلوب — على وفق
تصورها — مفهوم واسع، أو بصيغة أخرى: إن الأسلوب انزياح، ولكن
بمَنَحِ الإنزياح مفهومًا واسعًا عما يتداوله النقاد الأسلوبيون حتى يشمل
كل الإجراءات التي ينتقل بها التعبير من مستوى اعتيادي إلى مستوى فني،
فالإنزياح يبدأ لحظة اختيار الكاتب ميدانه التعبيري، وهذا هو الإنزياح
الجماعي أو العام الذي لا خصوصية فيه — حسبها — تحت مشروط التحليل
الأسلوبي، ثم ينتفَسِ الأسلوب لحظة الإنزياح الفردي في إطار الإنزياح
الجماعي. فالأسلوب هو انزياح فردي عن قواعد مشتركة أو أعراف لا
يمكن أن تقتصر على العرف اللغوي، فالأسلوب — إذن — ليس انزياحًا عن
لغة المعيار فقط، فقد يكون انزياحًا عن الأعراف الأدبية لعصر الكاتب^(١٦٥).

ويتسنى لنا — بعد كل هذا — أن نسائر صلاح فضل. فنمحص مشاكل
التحديد الإجرائي للأسلوب بوصفه انزياحًا عن المعيار، على النحو الآتي:—

أ — عدم إمكانية التعامل مع نصوص تخلو من انزياح عن معيار ما.

ب — صعوبة تحديد كل من المعيار والإنزياح بالدقة العلمية المنشودة.

ج — استحالة تتبع الخواص النوعية التوضيحية للإنزياح، إذ أن تحديد
الأسلوب باعتباره انزياحًا هو تحديد سلبي.

(١٦٥) انظر: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص ١٥٩-١٦٠.

د - صعوبة التعامل مع انزياحات غير ذات اثر أسلوبى.

هـ - إغفال المؤلف والقارئ في دراسة التواصل الأدبى، والتركيز على علاقة الظاهرة اللغوية في النص بالقاعدة المنشقة عنها.

و - عدم صلاحية تطبيق النظرية على مؤلفين يكتبون بأسلوب عادى.

ز - اعتدادها بالملامح الأسلوبية القليلة المميزة وإهمال بقية ملامح النص الدالة وبنيتها الأساسية^(٦٦٦).

المظهر الثانى: الأسلوب بوصفه إضافة (Addition).

لعل وجهة النظر إلى الأسلوب بوصفه إضافة تستند - وبشيء من التكييف والحذر - إلى أطروحات تشارل بالي، في تأسيس خلفية معرفية لها، ذلك أن الدارس الأسلوبى - حسب بالي - "دارس لغوى محض، يدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية"^(٦٦٧).

ويتسنى لنا حين نسلم بكون الأسلوب إضافة أن نفترض وجود تعبير محايد (neutral expression)، أي في درجة الصفر من التعبير، يمكن أن يسمّى بالتعبير غير المتأسلب (styleless expresion) أو تعبير ما قبل

^(٦٦٦) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٦٠، ١١٥٩، وقد سقطت (د) من هذه الطبعة الثانية المعتمدة، فلأخذناها من الطبعة الأولى، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٥، ص ١٨٥-١٨٦.

^(٦٦٧) مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٣٢.

التأسلب (prestylistic expression)، ثم تؤهله تلك (الإضافة) إلى اجتياز حياديته أو عدم أسلبته، فيؤول - إذاك - إلى تعبير متأسلب (stylized). وإذا كان منشئ النص قد بدأ من التعبير المحايد، وانتهى به وقد اتخذ شكلا أسلوبيا خاصا بعد أن أكساه (إضافة) هي مستقر الأسلوب فيه ومدار اشتغاله، فإن المحلل الأسلوبي ينطلق من التعبير المتأسلب ليعزل عنه إضافته أو سمته الأسلوبية ويُعرِّيه منها بغية الوصول - إلى الجوهر المجرد، وهو التعبير المحايد، ليضطلع تحليله - إذاك - بعقد مقارنة بين التعبير غير المتأسلب والتعبير المتأسلب^(٦٦٨).

إن التمايز بين ما هو أسلوبي وما هو محايد لا يتعدى تلك الإضافة التي لا تُعدُّ الظاهرة اللغوية معها شكلا مضادا، أو معنى مضادا للتعبير المحايد، وإنما هي إضافة شكلية أو معنوية على صعيدي الدال أو المدلول، فمن جهة الدال، يعدُّ الأسلوب شكلا إضافيا حيث يُستقرأ الدال الشعري من أوجه الإيقاعية أو التركيبية أو هما معا، وأما من جهة المدلول، فإن الأسلوب يعد معنى إضافيا حيث يعتمد التحليل الأسلوبي على استقراء الدال الشعري من جهة دلالاته. ولا يخفى ما يرى بين الاتجاهين من تضاييف نستشف وراءه جامعا مشتركا في تحليل الظاهرة اللغوية هو انهما كميّان لا كفيّان، أي انهما يضعان تعريفا للشعر كميّا لا كفيّا، لأن الشعر - على

(٦٦٨) انظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٨.

وفق الاتجاهين — هو نثر تضاف إليه عناصر أخرى من جهة الدال أو المدلول^(٦٦٩).

لقد قنّ الخطاب العربي الموروث هذه المطلقات، وعلى سبيل التمثيل، فقد لاحظنا — كما لاحظ قبلنا، عبد الله صولة^(٦٧٠) — أن هذا الخطاب يعدّ الوزن الشعري إضافة شكلية يمتاز بها الشعر عن النثر الذي يكون محايداً قبل أن يطرأ المظهر الشعري عليه، وهو منحى قرّره قدامة في وضعه حدّاً للشعر الجائز عما ليس بشعر، نصه:

"إنه — أي الشعر — قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله عما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون"^(٦٧١).

ولعل تتابع نقاد، أعقبوا قدامة، على هذا المنحى^(٦٧٢)، يشي بغلبة الميل إليه في الخطاب العربي الموروث.

(٦٦٩) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٦-٧٩.

(٦٧٠) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٦-٧٧.

(٦٧١) نقد الشعر، ص ٦٤.

(٦٧٢) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٧.

المظهر الثالث: الأسلوب بوصفه تضمنا (Conotation).

التزمت وجهة النظر هذه بوجوب مجافاة النظر إلى الأسلوب بوصفه (إضافة) ونهضت لتبطل الإيمان بأن الأسلوب هو محصله نقل الوحدة اللغوية إلى الشكل الأسلوبي بواسطة القيمة المترشحة عن تلك الإضافة.

وكان على دعواها تلك — إن صحت — أن تنقض ما سلّمت به وجهة النظر السابقة من وجود شكلين: أحدهما لغوي في الدرجة الصفر من التعبير، والآخر أسلوبي، فتبنت — لذلك — فكرة أن ثمة موضوعة أسلوبية داخل كل وحدة لغوية.

وهكذا، أظهر الأسلوب في نسخته هذه، أن ما من تعبير إلا وينخرط في فضاء أسلوبي بحكم تضمّنه في ذاته على قيمة أسلوبية معينة، أي أنت لا تكاد تجد سمة لغوية، إلا وهي تشكل: في ذاتها قيمة أسلوبية، وستكون محصلة هذا: أن كل سمة لغوية هي بالقوة سمة أسلوبية^(٢٧٣).

إن وجهة النظر هذه المغلفة بنزعة عمومية، لا يسلم من يتبنّاها على النحو الذي صيغت فيه، أو من يُبني عليها، من ارتياب. ولنا أن نفترح — كما اقترح حسن ناظم — اختزال إجراءاتها في حدود البنى الأسلوبية المهمة، ذلك أن غاية التحليل الأسلوبي "يمكن أن تنصب على تعبيرات معينة في نص ما، ولا يمكن النظر إلى كل تعبيرات النص بوصفها حاملة

(٢٧٣) انظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٩.

لسمات أسلوبية، ولكن مثل هذه التعبيرات يمكن أن تولي عناية بمقدار ارتباطها بالتعبيرات الأخرى التي تكتسي سمة أسلوبية واضحة، وتستحوذ على المكانة البارزة، الأمر الذي يؤدي بالتطبيق إلى التشديد على هذه البروزات النصية، أعني - والكلام لحسن ناظم - تلك البنى الأسلوبية التي تهيمن على النص الشعري، ومن ثم تشكله أسلوبيا، وبهذا الاختزال المفترض ستتاح إمكانية تحليل أسلوبى عميق لا يوزع جهده، بل يكرسه من أجل الكشف عن بنى أسلوبية فاعلة في تنظيم النص، ومنحه الامتياز الذي يتمتع به^(٦٧٤).

إن التحليل الأسلوبى - طبقا لوجهة النظر إلى الأسلوب بوصفه تضمنا - يتخذ شكل دراسة للعلاقات ما بين الوحدات اللغوية وبينتها وسياقها، ذلك أن أسلوبية الوحدات اللغوية تنهض على تفاعل تلك الوحدات مع بيئتها وسياقها وموقفها، ولأنها كذلك، فإن القيمة الأسلوبية المترشحة عن هذه الوحدات تظل غير قارة، فهي تتغير بتغير البيئة التي توجد فيها، والموقف الذي تعبر عنه^(٦٧٥).

ولما كان السياق فضاء تاويليا لإنتاج دلالة الوحدة اللغوية التي يحتضنها، فإن القيمة الأسلوبية لتلك الوحدة ترتفع بسياقها، وليس سبيلا إلى تشكيلها الدلالي غير النظر إليها وهي محفوفة بسياقها.

(٦٧٤) البنى الأسلوبية في شعر السياب، ٣٧.

(٦٧٥) انظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٩.

وسعيًا لتأصيل علاقة مثل هذا التصور بالتراث، نستذكر الجرجاني، إذ لا تَنَكَّمَ نظريته في النظم على التصريح بمعنى كهذا، ففي بعض تجلياتها، نصادف أن النظم ليس "سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض" (١٧٦) و"أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تَعْلَقُ له بصريح اللفظ" (١٧٧)، "قلو كانت الكلمة إذا حَسُنَتْ حَسُنَتْ من حيث هي لفظ، وإذا اسْتَحَقَّتْ المزية والشرف استحققت ذلك في ذاتها وعلى أفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلت بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً" (١٧٨).

وإذا كان مدار النظم على معاني النحو، فإن المزية — حسب — ليست "بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض" (١٧٩).

يمكن القول — إذن — مع حسن ناظم: "إن افتراض النظر إلى العلاقات بين الوحدات اللسانية والسياقات التي تتضمنها هو أمر مسلم به، ما دامت

(١٧٦) دلائل الإعجاز، ص ٤٣-٤٤.

(١٧٧) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(١٧٨) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(١٧٩) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

الوحدات اللسانية تتوفر على ثبات دلالي إلا بوجود ثبات سياقي، و إلا فان
الوحدات اللسانية لا تتشكل دلالتها إلا في ضوء علاقاتها بالوحدات اللسانية
الأخرى، وفي ضوء السياقات المتمخضة عن هذه العلاقات^(٦٨٠).

وإذن، فليس للكلمة معنى ثابت ومحدد مستقل عن شروط استعمالها،
فثبات المعنى وتحديده إنما يحصل نتيجة استقرار السياق الذي يصفى على
الكلمة معناها، وتلك أطروحة لريتشاردز (Richards) جاءت لتبطل ما
يسميه بخرافة المعنى الخاص^(٦٨١)

(٦٨٠) البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص ٣٦.

(٦٨١) انظر: فلسفة البلاغة: أ. أريتشاردز، مجلة العرب والفكر العالمي، للعددان ١٣-١٤، ربيع ١٩٩١،
ص ٩. عن المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

الفصل الرابع

معايير تعيين الإنزياح

إن تبني وجهة نظر إجرائية قارة نعين بها الإنزياح داخل النص الإبداعي، يظل أمراً محاطاً بتحفظ، ذلك أن عالم النص الإبداعي يشهد خروجاً دائماً على قوالب الفن التي يصيبها الحصر بالشحوب، أو أن حصرها يعدّ تعسفاً لا يرتضيه منطق الفن نفسه، فالفن لا يكون فناً حتى يتنفس من تسلط المعيار، وحتى تعجّ بنيته بانتهاك النظام وخرق الأعراف، وحتى تشكو الأعراف في التفرد بسمة خاصة يتمرد فيها على غيره، فليس ثمة حدّ أمام الفن لا ينبغي تخطّيه، فكل حدّ مباح، وليس ثمة معيار لا يفلت من رقابته الفن.

إن اجترح معيار ثابت موحد بوصفه وسيلة إجرائية لتحديد الإنزياح، هو قسر نظري يسلب الفن هويته الإبداعية الفردية، تلك الفردية التي يفرزها التصدّع المستمر والانتهاك المنتظم للبنى المطروحة قبله سواء أكانت تلك البنى (مجردة) أم (ملموسة). وأريد بالبنى المجردة تلك الهياكل البنائية غير الملموسة (الافتراضية) أو (المثالية) التي لا يتيسر وجدانها — بشكلها هذا — في بناء ملموس ضمن عمل إبداعي معين، لأنها متوالدة في الذهن، متأتية من عرض الأشكال البنائية (الملموسة) المطروحة ضمن الأعمال الإبداعية التي يشكل مجموعها الحصيل المعرفي عند المتلقي.

فالمعيار وسيلة إجرائية افتراضية غير راتبة، وذلك بحكم تغيّر السنن البنائي للنصوص الإبداعية، والسنن القرآنية للمتلقين، عبر تعاقب أزمان مختلفة، وتنوع القراء وتباين مستوياتهم وتحصيلاتهم الثقافية، وتعدد القراءات.

ومن ثمّ، فإن افتراض شموليّة هذا المعيار، وصلاحيّته التطبيقية لتحديد كل أشكاله الإنزياح، افتراض أجوف، إذ إنّ الإنزياحات من التنوّع بحيث تفسد شموليّة المعيار سلسلةً من الاحباطات والمفاجات الفارقة، وهكذا يظلّ مقصراً عن بلوغ هذه الغاية، ويظلّ عرضةً للتنوع تبعاً لتنوع تصنيف الإنزياحات المتشعب والمتباين.

إن توحيد المعيار مطلب جدّ عزيز لم يتحّ للمنظرين أن يتفقوا عليه، لعدم صلاحيّته العملية ذلك أن من الإنزياحات ما يخرق المواضع التي فرضها النحو التقعيدي، أو النظام اللغوي، ومنها ما يفلت من رقابة (المألوف) ويخرق (المتعارف)، ومنها ما لا يراعي حرمة المنطق وذمة العقل. فلا مناص - إذّاك - من التعامل مع معايير لا معيار موحد، فللتمظهر الفيزيقي للنص معياره، وكذلك لتمظهره الرؤيوي، وللجمالي، ولللساني،...، فضلا عن عدم نجاعة كل معيار من هذه، فمعيار التّمظهر الفيزيقي يعترضه عدم الجدوى، إذ يتعسّر على الفضاء الإبداعي أن يحده شكل نستطيع أن نعهده منطلقاً معيارياً انزاحت عنه مغامرات التغيير في الشكل التي تلقاها في المنجز المطروح الذي يتوثّب - دائماً - لتثوير أشكال يعلن أيّ شكل (تمطي) منها عجزه عن أن يكون معياراً سجلت تلك الأشكال

انزياحا عنه. ويصدق مثل هذا، على المعيار الرؤيوي، فليس هناك متصور
أو رؤية ما لا يختلف حولها المتجادلون، و إلا لواجهنا خواء فكريا
باديا. ومثل هذا يقال عن المعيار الجمالي، فالجماليات نافرة عن الاتضواء
تحت إطار جمالي واحد، وكذلك المعيار اللساني، ذلك أن اللغة ليس من
خصائصها أن تأخذ نمطا ثابتا فهي وقف على التغيير وقواعدها متبدلة،
وهذا ما يهبها الاستمرار والبقاء، بينما يهبها التقعيد الصارم موتا.

ومما يمنح المعيار تعدديته، الجهة التي ينبثق عنها، فهو رهين المصدر
الذي يحدده أيضا، فقد يضعه عالم اللغة أو المحلل الأسلوبي أو المؤلف أو
المتلقي.

ثمة أشياء أخرى، تجعل الشكوك تتناوب (المعيار) في مدى جدواه منها ان
المعيار، وان كان إجراء كشفيا عن الإنزياح، فإننا لا يمكن بواسطته أن
نتكهّن - دائما - بسرّ الفعل الشعري، ذلك أن الإنزياح، وإن كان شريان
ذلك الفعل، إلا أنه قد يخلو منه سياق ما، ومع ذلك يتسّم درجة ما من
الشعرية، وهذا يبعث على التصريح بأن الفعل الشعري لا يرضخ - دائما
للفعل القياسي، فضلا عن التردد الذي يعتري التصريح بإمكانية وجود معيار
للغة الشعرية المنزاحة، وإنما نعتناها بالمنزاحة لان الاستقراء يشهد
بنزوع تلك اللغة لإيواء بني غير منزاحة. وهذه البنى تنشط بدورها خط لا
جدوى للمعيار أيضا.

ومنها: صعوبة تعيين المعيار، فمهما نشدنا الدقة في استخدام طريقة
استقرائية علمية، فإنها ستظل بحكم تشعب المنجز المطروح وتنوعه

وسعته، محكومة بالاصطفاء والانتقاء، وفي غياب الاستقصاء الشامل، سيثمر جهدنا عن حقيقة واحدة، هي استحالة الفوز بنص محايد انزياحياً، وإن ظفرنا به، فإنه لا يكون بمنأى عن تعثرات إجرائية ونقائص تتخون صلاحيته التطبيقية، منها كونه غير موحد بين مؤلفين مختلفين أو بين نصوص متنوعة، وهذا ما يفضي بنا إلى أن نتحسس علاقة النص بالإطار المرجعي له بعيداً عن هذا التصور، كأن نتحسس عند كل مؤلف معايير، أو نتبصر في كل نص لنقف على معايير الخاصة لتحديد انزياحاته.

ومنها: ان المعيار ينطوي على معنى تضيق مجال الإبداع في معايير مقننة، وتسويره بقواعد.

ومنها: ان تواتر الإنزياح وكثرة استهلاكه، قد يحيله إلى (معار) يكون انتهاكه — فيما بعد — انزياحاً هو في حقيقة الأمر عدول إلى الأصل الأول، وهذا أمر يعني شينين، الأول: ان الإنزياح، أحياناً، يخلو من أي شكل من أشكال الخرق والانتهاك، والثاني: ان ثمة بنى تنهض شعريتها على ما بها من انزياح، ولكنه ليس بالضرورة انزياحاً عن المعيار (الأصل)، فهو خروج على الخروج نفسه وليس خروجاً على الأصل المعياري.

ومما يمكن استشفافه من هذا، أن المعيار لا يُمثل — دائماً — الأصل المثالي الافتراضي، فقد يغدو الإنزياح — في حد ذاته — معياراً نتيجة تواتره وشيوعه على نحو يكسبه (التميط).

إن هذا التصور يقوض إمكانية النظر إلى المعيار على أنه في الدرجة الصفر من التعبير، أي أنه غير متأسب، وسيصدق على الأسلوب — في

هذا الحالة — كونه إضافة (addition)، كما ان هذا التصور ينقض، في الآن نفسه، تمتّع المعيار — دائما — بقيمة فنية.

وليس معنى هذا، انّ على النص الإبداعي أن يتنكر للمعيار ولا يأويه، مادام ذلك المعيار غير موسوم أو غير مشحون بالشعرية، فمثل هذا المعيار قد ينوجد داخل ذلك النص، حيث ينتدبه هذا الأخير، لخدمة الارتكاز الشعري فيه بوصفه المستوى الذي تنتهكه أشكال انزياحاته.

ولا بد لنا من مباشرة نماذج تنهض باستكناه كل ما مر وتوضّحه، وهذا ما أرجأناه إلى حيث محاوراتنا للمشاريع النظرية التي ظل هاجس، البحث عن معيار لتحديد الإنزياح مشغلا دائم النبض فيها.

لا نريد بالمعيار دعوة الإبداع للمثول في سياقات أو أطر مقننة، إذ أن تقعيد الإبداع وتقنينه عرضة للنقض، فـ"كل مظهر للأشئ يمكن إرجاعه إلى قواعد و أحكام يكون مهدّداً — كما قال كولردج — بالغرق في الفن الميكانيكي"^(٦٨٢)، و إنما المعيار هو الأساس الافتراضي أو المثالي الذي ينزاح عنه النص الإبداعي الذي لا بد له من خلخلة نموذجية المعيار ليكتسب هو فرادته أو هويته الخاصة.

وإذا كان الإنزياح شريان الفعل الإبداعي، فإن تحديده — وهو إجراء نكتنه به سر ذلك الفعل — يرتهن بتعيين ذلك المعيار، وهكذا ينبغي مباشرة المعيار واستجوابه لرصد الإنزياح والوقوف عليه.

(٦٨٢) البنيوية في الأدب: روبرت شولز، ترجمة صفا عبود، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص ١٩٢.

إن تصورا كهذا، هياً غطاء نظريا لنظرية في الأسلوب تبنت النظر إلى الأسلوب بوصفه (انزياحا عن معيار ما) (٦٨٣).

إن ما يترتب على إمكانية النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا في مواجهة معيار في صورة انتقاء بين الإمكانيات التعبيرية لنظام محدد، هو عدم احتمال إمكانية الاستغناء عن معرفة هذا المعيار والنظام لشرح الإنزياح والانتقاء وتقويمهما بطريقة صائبة (٦٨٤).

وارتكازا على هذا، فقد بات أهم ما يشغل أصحاب نظرية الأسلوب بوصفه انزياحا عن معيار ما، تحديد المعيار أو القاعدة التي يقاس إليها الإنزياح الذي تتميز به لغة النص الأدبي (٦٨٥)، ذلك أنه ليس بإمكاننا — حسب ياكوبسن وتينيانوف — "أن نقدّر العبارة الفردية دون ربطها إلى مركب القواعد الموجودة" (٦٨٦)، فلا يمكن — بحال ما — "الحكم بالمغايرة ما لم يكن هناك تحديد للمستوى المنتهك" (٦٨٧)، وبعبارة أخرى، لا يمكن

(٦٨٣) انظر في هذا: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٥٤، ونظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٥٢،

والنقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

١٩٨٩، ص ٢٥، ومقالات في الأسلوبية: منذر عياشي، ص ٤٧. وبلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٨،

وبنية اللغة الشعرية، ص ١٦..

(٦٨٤) انظر: الأسلوبية علم وتاريخ: فيتور متبول، ترجمة: د. سليمان الططار، مجلة فصور، القاهرة،

مجلة ١، عدد ٢، سنة ١٩٨١، ص ١٤٢.

(٦٨٥) انظر: نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٤٨٢.

(٦٨٦) مشاكل الدراسات الأدبية واللغوية: ر. ياكوبسن، وي. تينيانوف ضمن (نظرية المنهج الشكلي)،

ص ١٠٣.

(٦٨٧) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٠.

تصور انزياح دونما معيار، إلى درجة أن الأسلوب الذي تشكل على وفق (تلازم ثنائي) بين (الإنزياح والمعيار) يتحدد بانحرافيته عن المعيار طبقاً لتصور ليوسبترز^(٦٨٨).

فالقول بالإنزياح - يفترض - ضمناً - معياراً عُذِلَ عنه، يقتضيه الإنزياح بوصفه ضرورة إجرائية لا محيد لتعيينه من الوقوف عليها، وإن كانت افتراضية مثالية. وإذا كنا نجد في بعض تصورات المسدي ما يعزّز هذا، لا سيّما قوله: "إننا لا يمكن أن نتصور انزياحاً إلا عن شيء نسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه، فكلُّ يَسِمَةٍ من ركن منظور خاص"^(٦٨٩).

وإذا كنا لا نملك حق الاعتراض على تصوّره عن (استحالة أو تعذّر تصور الإنزياح في ذاته)^(٦٩٠)، فليس لنا أن نتغاضى عن قصور باد في تبريره لمثل تلك الاستحالة أو ذلك التعذر حيث يعزوه المسدي إلى أن الإنزياح "من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة"^(٦٩١)، ذلك أن المعيار ليس دائماً بنقيض للانزياح، فقد يكون العدول عن المعيار لمجرد الخروج عليه وانتهاكه وخرقه.

لقد باتت صعوبة تحديد المعيار حقيقة لا يحتاج تقريرها إلى جدال، فضلاً عن انطواء هذا التحديد على مآزم، منها:

(٦٨٨) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٤٤.

(٦٨٩) الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٨.

(٦٩٠) انظر: المصدر نفسه.

(٦٩١) المصدر نفسه.

١- ما حاجّ به شكري عياد النقاد الأسلوبيين الذين يشترطون مثل ذلك المعيار، بقوله: كيف يمكن ان يصاغ معيار للإنزياح، وهو بحكم تعريفه، خروج على المعيار^(٦٩٢).

٢- ان تحديد الإنزياح "ربما يخضع لمحددات تاريخية وثقافية، وربما يخضع للخبرة والمعرفة اللتين تتعلقان بالقواعد، فالسياقات التاريخية والثقافية ربما تحدد أنماط الإنزياح في حقبة معينة وثقافة معينة فقط بحيث لا تمثل تلك الأنماط انزياحا ما في حقبة أخرى وسياق ثقافي آخر. ومن هذا نستنتج أن القيم الأسلوبية هي قيم متغيرة وغير ثابتة (...) ولكي نحدد الإنزياحات في نص أدبي معين، لابد لنا من أن نتوفر على معرفة دقيقة وحساسة بأزاء القواعد العامة التي يقاس الإنزياح في ضوءها، ومن دون تلك المعرفة فإننا نغفل كثيرا من الإنزياحات التي يتوفر عليها النص الأدبي. وإذا ما افترضنا أننا استطعنا أن نحدد الإنزياحات في نص أدبي مد فكيف يمكن أن نحدد معيارا نسند - طبقا له - قيمة أسلوبية إلى الإنزياح، فليس كل انزياح يتوفر على قيمة أسلوبية، كما انه ليس كل قيمة أسلوبية يتوقف وجودها على تحقيق الإنزياح"^(٦٩٣)

وتلك - إذن - أزمت منهجية لانطوائها على معايير لا يكاد ينجو من سطوتها معيار.

(٦٩٢) انظر:مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٣٧.

(٦٩٣) البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص ٤١-٤٢.

٣- إن (مفهوم المعيار) مفهوم نسبي وليس مطلقاً، لذلك صار تعريف الأسلوب باعتباره انزياحاً عن معيار ما - كما شاع عام ١٩٦٠ - إلى حد ما - غير ناجح، أو أنه لم ينل شعوراً بالرضا والارتياح منذ ذلك الحين^(٦٩٤)، هذا فضلاً عن أن (تحديد) المعيار موسوم بالنسبية إذ لا بد من أن يستعاض عن المعيار بمعيار جديد، مع تبدل الزمن، وتعدد النصوص، واختلاف مبدعيها، فمعيار زمن ما لا يصلح - بالضرورة - لغيره، فضلاً عن أن شيوع بعض الأساليب المنزاحة وتواترها على الألسنة واكتسابها الاستقرار في الاستعمال سيمنعها - أحياناً - درجة المعيارية^(٦٩٥).

٣-ومما تغدو به عملية تحديد المعيار المنزاح عنه (معضلة) - حسب محمد العمري - كون "الوظيفة الشعرية حاضرة بمستويات مختلفة في كل خطاب تواصل لغوي"^(٦٩٦).

٤- يضم كل معيار في ذاته معنى الثبات والاستقرار، أما في اللغة، فليس ثمة ما يمكن أن ينتسب إلى الثبات وعدم التحرك، فالثبات فيها - وفقاً لياكوبسن - "وهي ومجرد فرض علمي مساعد، وليس من خواص العناصر اللغوية بحال"^(٦٩٧).

٥- علينا بمجرد التسليم باتصال التعبير بالحالة العقلية أن ندرك - وحسب ما يراه محمد عبد المطلب - حقيقة تجدد اللغة ونموها، فتجدد المشاعر

⁽⁶⁹⁴⁾ Adictionary of Stylistics,(Deviation).

^(٦٩٥) انظر: الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص ٦٤-٦٥.

^(٦٩٦) تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية للشعر، ص ٣٦.

^(٦٩٧) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ١١٧.

وتبدلها يفضي إلى تغييرات مستمرة في الصوت والمعنى، وتأسيسا على هذا، فإننا — وحسبه أيضا — "ترفض ما يقال عن وجود لغة نموذجية يمكن قياس العقل الأدبي إليها، لأن هذا معناه جمود الفكر وتحجره، وهو أحد المزالق التي يجب أن يتنبه لها الناقد الأسلوبى" (٦٩٨).

٦- ولما كان على المحلل الأسلوبى أن ينطلق من معيار يمثل الأصل الافتراضى قبل طروء مظهر البلاغة عليه، أى من معيار تكون درجة الفن فيه صفرا، فسوف يتردى البحث الأسلوبى في حيرة منهجية عامة، إذ أن المعيار في الدرجة الصفر من التعبير "أمر صعب التحديد تقف دون الوصول إليه صعوبات عملية وأخرى موضوعية. فهو يتطلب أن تجمع كل مستويات اللغة وإن تدرس دراسة وصفية كاملة، وهو مستبعد، ثم اننا — والقول لحمادي صمود — حتى في حالة قيامنا بهذا العمل فلن نجد مستوى خاليا تماما من مظاهر التفنن في العبارة ولذلك تضطر إلى المواضعة والاصطلاح والبناء على العرف" (٦٩٩).

ولكن... هذه الأزمات أو الصعوبات، لم تكن لتفني ما قد منا من اشتراط توافر المحلل الأسلوبى على معايير — وإن كانت افتراضية أو نسبية — تُعينه في الاهتداء إلى الفعل الأسلوبى داخل النص، لأن تحديد الإنزياح، وهو مستقر ذلك الفعل وسره، يرتهن — كما أسلفنا — بتعيين ذلك المعيار.

(٦٩٨) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٧٦.

(٦٩٩) التفكير البلاغى عند العرب، ص ٤٠٣.

وإذا كنا قد حزننا على قناعة بان ثمة صعوبة في تحديد المعيار الذي يقاس الإنزياح في ضوءه، فليس لنا أن ننكر إمكانية وجوده أصلاً، إذ لا يمكن تصور لغة موسومة بدون أصل غير موسوم، كما لا يمكن تصور وجود أدب دونما معايير أيديولوجية أو جمالية تنعكس عليها انزياحاته، ولنا - هنا - أن نساير رولان بارت فيما قرره "أنه لا يوجد أدب بدون أخلاق للغة"^(٧٠٠)، على أن خرق تلك الأخلاق وعدم احترام تلك المعايير، لم يكن ليمحوها "بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الإصبع عليها ويبرزها بكل جلاء. ذلك أن القاعدة تصير، لتعود القارئ عليها وكأنها من طبيعة الأشياء. إلا أنها عندما تخرق تسترعي الانتباه ولا تعود بديهية وتعلن عن نسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي. هذا الوعي بالنسبية قد يؤدي، لا نقول إلى اندثار القاعدة المألوفة، بل إلى ظهور قاعدة جديدة"^(٧٠١).

وإذا كان هاجس الإبداع، هو خرق ذلك المعيار الذي هو إجراء استكشافي غايته رصد الإنزياح أو تحديد الأسلوب، فطبيعي - والأمر كذلك - أن يستقطب البحث عنه وتحديده اهتمام الباحثين على النحو الذي تعددت فيها أنماطه وتباينت سبل تحديده.

(٧٠٠) درجة الصفرة للكتابة، ص ٣٢.

(٧٠١) الأدب والغربة، ص ٣٨.

وقد أتاح لنا تتبع ما هو مطروح من الرؤى التحديدية للمعيار إمكانية رصد عدة معايير، تتابعت عليها آراء، في حين انزوت عن مجال الإيمان بها وبجدوى تبنيها آراء أخرى، ومنها:

أولاً: (النثر)

اختير النثر بوصفه أصلاً ينعكس في ضوئه الإنزياح، فعن طريق مقابلته بالشعر تتكشف لنا — على وفق كوهين — السمات الحاضرة في كل ما صُنّف ضمن الشعر، والسمات الغائبة عن كل ما صُنّف ضمن النثر، وهذا هو هدف الشعرية التي تصبو إلى البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف النص في هذه الخانة أو تلك^(٧٠٢).

إن تحديد ما هو نثر عما غير ذلك يصير الحكم فيه مرتعناً بمستعمل اللغة، إذ يكفي أن يستعمله — حسب كوهين — بعفوية، ذلك أن ما يريده بالنثر هو الاستعمال، "أي مجموع الأشكال الأكثر رواجاً في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء"^(٧٠٣).

وعلى الرغم من ذلك التحديد يظل هناك مشكل منهاجي يتجلى في اصطفاء نوع محدد من النثر، وهكذا اختير (النثر المكتوب)، ولاسيما أن مبدأ المجانسة بين المعيار والإنزياح يقتضي مقارنة الشعر الذي هو مكتوب بالنثر المكتوب ومع اشتراط أو اقتضاء كهذا، لم تعد العفوية مقياساً كافياً، لأن طبيعة الكتابة تتضمن حظاً، وإن كان قليلاً، من الجهد والإعداد، فليس

(٧٠٢) انظر بنية اللغة الشعرية، ص ١٤.

(٧٠٣) المصدر نفسه، ص ٢٢.

ثمة أحد يكتب بعفوية مطلقة، فمجرد شروعه بالكتابة فانه يهتم، ولو قليلاً، بالأسلوب، ناهيك عن وجود أنماط عديدة من النثر المكتوب منها النثر الروائي والنثر الصحفي ونثر العالم. فكان لا بد - والحالة هذه - من انتقاء نمط يتلافى به كوهين ذلك المشكل المنهجي، فاتّجه - بداهة - إلى نثر العالم، ذلك انه اقل اهتماماً بالأغراض الجمالية مع ان الإنزياح لم يكن منعماً في لغته^(٧٠٤).

وفيما نرى، فان مما يذهب بجدية هذا المعيار الذي اقترحه كوهين، كون نثر العالم لا يعدم انزياحا - كما يصرح هو نفسه بذلك - فالتمايز بين الشعر والنثر كمي اكثر منه نوعيا لان الفرق بينهما لا يقوم إلا على كثرة الإنزياحات، وقد ينحدر الفرق في هذه الكمية إلى اقل مما يمكن، وقد اخصب كوهين هذا التصور، حين شخص الأسلوب على شكل مستقيم يمثل طرفه الأول (النثر) أو المعيار وهو خال من الإنزياح، أما طرفه الآخر فيمثله الشعر ويكون فيه الإنزياح في أقصى درجات، وتتنوع بينهما أنماط اللغة المستعملة فعليا، حيث يقع الشعر قرب الطرف الاقصى، والنثر العلمي قرب الطرف الآخر، مع ملاحظة عدم انعدام الإنزياح فيه بل دنوه من الصفر، وبإمكاننا أن نظفر، في مثل هذا النثر، بأقرب نموذج لما يُسميه (بارت) بـ(درجة الصفر في الكتابة)، وهذا النمط من النثر هو المعيار^(٧٠٥).

(٧٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢-٢٣.

(٧٠٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٣-٣٤.

وإذا افترضنا إمكانية التواضع على أوافق ينضغط حسبها هذا المعيار في منطقة بعيدة عن الشعر، وإذا لم تكن الفواصل والفوارق غائمة بينهما، فوفق أي اعتبار نعدّ النثر العلمي معياراً، والشعر إنزياحاً عنه؟ وكيف نستدلّ على ذلك؟ ولم لا يكون العكس؟

لقد ورد مثل هذا التساؤل الذي افترضناه من (تودوروف) ضمن بعض التحفظات التي طرحها لتحول دون التسليم بمعيار كوهين ذاك^(٧٠٦).

ولا نعدم نظائر لتصور (تودوروف) هذا، فقد رشّح (جيرار جينيت) وجهة نظر تبنت ما يتعارض والنظر الى الشعر بوصفه ممثلاً للانزياح، حيث يرى (جينيت): ان الذي يوصف بالانزياح هو لغة النثر والخطابة، ذلك انهما تعتمدان على الكلمات المتفرقة، وتغلان بين الدال والمدلول وتميتان حيوية الألفاظ وتجمدان مسمياتها في حين يمثل الشعر العودة إلى نبع اللغة الخلاق والرفض والنسيان لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية^(٧٠٧)

وليس في نيتنا تبني وجهة النظر هذه او البناء عليها، ذلك أنها تفتقر — فيما نرى — إلى الحس المنهاجي، وهي — ناهيك عن كونها متناقضة تماماً لاستراتيجية نظرية الانزياح — تبدو "غير اجرائية، ولا مقنعة، فضلاً عن انها لا تخلو من ادعاء متحذلق"^(٧٠٨).

⁽⁷⁰⁶⁾ The Place of Style in the Structure of the text; Ttztvetan Todorow, in; Literary Style, Asymposium; Semour Chatman, Oxford University Press, London and New Yourk, 1971,P.

^(٧٠٧) انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٣٧٧.

^(٧٠٨) مفاهيم الشعرية، ص ١١٦.

ولم يسلم هذا المعيار من انتقادات تميّزت بانتحائها ناحية أخرى حيث أطلحت - نهائيا - بمقولة (الأصل/ الإنزياح) أي (المعيار/ الإنزياح) وجاءت لتبطل (معيارية) النثر بازاء الشعر، فضلا عن اطرّاحها للمفاضلة القيمية بينهما.

تلك الانتقادات مارسها شعرية (أبو ديب) الذي عمل على ترصين أسس سابقة عليه، اقترض منها (مبدأ التنظيم) الذي اعتبرته الدراسات اللسانية- ولا سيما تلك التي قام بها رومان ياكوبسن ومريدوه - سمة أساسية مميزة للغة الشعر، وحاولت دراسات أخرى - أبرزها دراسات لوتمان - اكتناه أنماطه المتعددة صوتيا وتركيبيا وإيقاعيا، وأظهرت طغيانها على لغة الشعر، فبعد أن عاينت شعرية أبو ديب مبدأ التنظيم والتناسق هذا، وتمثلته، استطاعت - باستخدام مفهوم (الفجوة مسافة التوتر) لفهم فاعليته وتمييز لغة الشعر به - أن تصف كلا من الشعر والنثر بأنه أصل معياري لأنهما سويان متوازيان، وليس ثمة إمكانية - لجعل أحدهما أصلا والآخر انزياحا عنه، كما انه لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما، واستطاعت - بالأجراء عینه - أن تلغي مفهوم (الأصل/ الإنزياح) نهائيا، وأدّنت بمغيب بعض ما يصادفنا من مشاكل تتعلق بوجودنا مقاطع شعرية في لغة نثرية أو العكس، أو جراء الاضطرار إلى المفاضلة القيمية للشعر على النثر من التصور الخاطئ لعلاقة الأصل بالإنزياح^(٧٠٩).

(٧٠٩) انظر: في الشعرية، ص ٨٤-٨٥.

وبهدي من هذا التصور الجديد لأبو ديب يمكن للغة الشعر أن توصف
"بأنها لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وإن هذا
التنظيم حين ينشأ يخلق فجوة مسافة توتر على درجات مختلفة في السعة
والشدة بين اللغة الشعرية واللغة اللا شعرية (ولتكن لغة النثر مثلا)، وإن
هذه الفجوة تميز الشعرية تميزا موضوعيا لا قيميا، وإن خلو اللغة من
فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها، أو اصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة
للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم. وبهذا التصور تكون القيمة
الوحيدة التي يمكن نسبتها لفاعلية التنظيم قيمة موضوعية تمايزية، بمعنى
أن قيمتها تستقي من قدرتها على تجسيد بنى فكرية معينة، أو طرق في
الرؤيا والإحساس متميزة"^(٧١٠).

أما الخطاب العربي الموروث، فلم يكن — هو الآخر — خليّ البال من
هذا المعيار، فقد ظل تقرّي المنحى الشعري في النص الإبداعي موكولا —
فيه — إلى مقابلته بالنثر الذي جعله ذلك الخطاب أصلا ومرجعا للشعر. فهذا
ابن طباطبا — وليس هذا سوى مثل — يرى أن التمايز بين الشعر والأصل
المعياري (النثر) لا يتعدى (النظم)، فليس الوزن — حسب — هو الذي يهب
المعيار النثري وجود شعريا، ذلك أن إضفاء هذا الوزن عليه لا يمنحه
توجهه الشعري، كما أن إقصاءه عنه لا يذهب عنه ذلك التوهج، ولهذا
يجنح ابن طباطبا إلى إغفال ما يضيفه الوزن على الشعر من مظهر فوق

(٧١٠) المصدر نفسه، ص ٨٥-٨٦.

شكلي لا يرى في هجره انتفاء لشعرية الشعر. وقد أوكل إلى تعريفه للشعر الإفضاء بهذا التصور حيث يقول:

"الشعر (...) كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدَّ به عن جهته مَجْتَنُهُ الأسماع، وفسد على الذوق. ونَظْمُهُ معلوم محدود، فَمَنْ صَحَّ طبعه وذوقه لم يَحْتَجْ إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يَسْتَفْنِ عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحقق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تَكْلَفُ معه" (٧١١).

ثمة مظاهر اصطلاحية عديدة، ليس لنا ان نتغاضى عن انفراجها دلاليا عن هذا المعيار، ولكنها سَتَرِدُ في مواضع مناسبة لاحقة، بحكم انتمائها الاصطلاحي إلى معايير أخرى.

ثانيا: (اللغة الأدبية المتداولة السابقة)

ظهر انوعي بهذا المعيار لدى ليوسبتر في أسلوبيته التي جعلت الإنزياح ضمن سياق تاريخي زماني (تعاقيبي)، وبنَّته على المقابلة بين ما هو موسوم من الكلام وغير موسوم، أي بين موسوم الكلام ذي الشحنة الأسلوبية، والكلام المتعارف المتراكم في الاستعمال الأدبي على مدى تاريخ

(٧١١) عيار الشعر، ص ٣-٤.

الأدب. فالمعيار — عنده — هو الكلام الأدبي المتداول في الآثار الأدبية السابقة^(٧١٢)

إن الإيمان بجدوى هذا المعيار يوقفنا على علة فُقدان بعض النصوص الأدبية شحنتها الأسلوبية مع توافرها على إنزياعات، ذلك أن تواتر تلك الإنزياعات يستهلك قيمتها ويفقدها ألقها وفرادتها، فتتنزل في منزلة المعيار الذي في ضوئه تقاس الإنزياعات اللاحقة لها، والتي تستطيع أن تعصف بالقوالب التي سطرّتها سالفاتها في النصوص التي سبقتها في التداول.

كان يمكن لهذه الإيمان أن يكون مُسنعفاً لفضّ بعض الصعوبات الاجرائية، لولا بعض اعتراضات لم ينبج منها هو الآخر، وسنبني أول الاعتراضات على صيغة كوهينية استتبّت في نظريته عن الإنزياح هي "كل لغة أدبية هي لغة مؤسّلة"^(٧١٣).

إن تسخير هذه المقولة — هنا — يزري بهذا المعيار، فليس بناجع ولا مجد أن نحول في تعيين الإنزياح على مقاربة نص مؤسّلب هو الآخر، إذ يفترض — كيما نكشف فرادة ذلك النص أو تغيّره عن النص النمط — أن يتجرد هذا الأخير من أي شكل من أشكال الإنزياح، كي يُبرز غيابها هنا حضورها في النص المنزاح، وهكذا يرتهن الاستكشاف أو التعيين بجدلية الحضور والغياب.

^(٧١٢) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٧٤-٧٥.

^(٧١٣) بنية اللّانة الشعرية، ص ١١٧.

وإذا ما انتفعنا من المسلمة الراتبة التي ترى أن المستوى الأدبي للغة ليس أدبيا محضا، أي انه يحتوي — وبنسب كبيرة — على المستوى العادي لتلك اللغة^(٧١٤)، إذ ليس ثمة ما يمكن تسميته بـ (نقاء النوع)، فإننا سنكفّ عن اتخاذ المستوى الأدبي المتداول معيارا، ذلك أن تغلغل المستوى العادي فيه، يعني أننا سنكون بازاء أكثر من معيار في مواجهة النص المدروس، وهذا ما يجعل تحديد الإنزياح — والحالة هذه — عرضة للإخفاق، ذلك انه سيبرز انزياحات كثيرة لمجرد أنها مارقة عن المستوى العادي، في حين سيغفل انزياحات أخرى، لا لشيء إلا لأن المستوى الأدبي المتداول قد اشتمل عليها.

ثمة اعتراض آخر، يتمثل في صعوبة الإحاطة بالكلام الأدبي المتراكم في الاستعمال الأدبي على مدى تاريخ الادب، حسبما يقتضي هذا المعيار، ويتمثل — أيضا — في استحالة رصد الإنزياحات في كل ذلك النتاج وعبر عصوره، لبناء أنموذج نمطي افتراضي هو ما يسمى معيار (الكلام الأدبي المتداول)، وحين يتعسر على الاستقرار الحصر الشامل والتبويب الدقيق، ويظل الإحصاء عاجزا عن أن يمثل كل الإنزياحات فيه، فإن الباحث ينزلق — في محاولة لدرء تلك الصعوبة وتلك الاستجابة — إلى مغبة النزعة الانتقالية، وفي ذلك ما فيه من تناقض مع المنطلق المبدئي لهذا المعيار.

وعلى افتراض تيسر إمكانية وجود هذا المعيار الذي سنعمل عليه في تعيين انزياحات النص بمقابلته بالمعيار، فإن تلك المقابلة ستقتل من

⁽⁷¹⁴⁾ Linguistics and Literature, An Introduction to Stylistics: R. Chapman, London, 1974, p.13.

رقابتها الإنزياحات المتشابهة بين النص والمعيار، وستعنى برصد انزياحات النص مما لا شبيه لها في الجهاز المعياري، أي في الكلام الأدبي المتداول. وهذه الإنزياحات المارقة عن هذا المعيار، ما إن تشيع في التداول وتستهلك، حتى تتراجع شعريتها وتنفي خصوصيتها وفرادتها، لتغدو — إذاك — بمثابة معيار لنصوص لاحقة، أي أن هذا المعيار المقترح هنا، أما أن يكون انزياحا مفارقا ومباينا للانزياحات المتداولة أو انزياحا عن الإنزياح نفسه.

ويمكن تحسّس بؤادر مثل هذا التصور في نظرية الإعجاز عند العرب التي تبنت فكرة أن مما يمتاز به القرآن الكريم من غيره من الكلام البشري — بما فيه الكلام الأدبي — كونه خروجاً على الخروج نفسه^(٧١٥)

ومحصّل الرأي الذي وجود به التصور الآنف عن المعيار، أن الإنزياح لا يلبث — جراء التداول — أن يتحول إلى معيار، ولا يمر هذا الرأي دون انبثاق رأي مضاد له، فريقاتير يضرب صفحا عنه، بل يدعو إلى مناهضته، لأن من الصعوبة تنزيل ذلك الإنزياح منزلة المعيار، ومن الصعوبة، أيضا — على وفق ريفاتير — "وصفه وضبطه، وهو على كل أمر محدود الفاعلية غير مفيد للإحاطة بالآليات التي تجعل البنية اللغوية بنية أسلوبية"^(٧١٦)، وهو — على وفقه أيضا — "مقياس غير قار ومغلط، لأنه لا يقي من الخط بين

(٧١٥) انظر: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٣٣١.

(٧١٦) الوجه والقفاء، ص ١٤٧.

الفعل الأسلوبى المقصود الواعى، و الخطأ أو الفعل الذي يأتیه الإنسان بال تعود" (٧١٧)

لنا أن نستنبت مثل هذه الدلالة في منظومة التنظير العربى للأشكال الخلفى الدائر حول الحقيقة والمجاز، إذ تفضى بعض تجلياته بالصيغة الآتية التى تلقانا عند ابن جنى: "إن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة" (٧١٨)، فالمجاز الذى هو الطرف المنزاح عن الأصل الذى هو الحقيقة، يتنزل — على وفق هذه الصيغة — منزلة الحقيقة بفضل الشيوخ والاستهلاك. لقد تبنى وجهة النظر هذه، اتباع ومريدون، منهم: الزمخشري، فعبّر عنها بقوله: "إن من المجاز ما غلب فى الاستعمال حتى لحق بالحقائق" (٧١٩).

وبتعبير آخر: إن المجاز المنبثق عن حقيقة ما يُجعل بمثابة حقيقة لمجازٍ لاحقٍ أى إن الإنزياح عن الأصل المعيارى يعامل — جراء التداول — معاملة أصل معيارى جديد لانزياح آخر لاحق له.

وإذا كان قد غمّت على بعض القدامى — بازاء بعض المجازات — رؤية الأصل الحقيقى لها، وهو أصل افتراضى بطبيعة الحال، فجعل يصرّح بأن

(٧١٧) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

(٧١٨) الخصائص، ج ٢، ص ٤٤٧.

(٧١٩) الكشف، ج ٤، ص ٣١.

من المجازات ما لا حقائق لها^(٧٢٠)، فإن ذلك لا يعني - بحال - نكران الخطاب القديم لمسلّمة نظرية هي أن (لا بد لكل مجاز من حقيقة)^(٧٢١).

إن ربط تلك المسلمة، بما يعن المقتبسان السابقان في إظهاره، يؤدي إلى الإيمان بعدم وجود مجاز مطلق، ذلك أن هويته (المجازية) ترتعن بعدم شيوعه على نحو يحيله إلى اصل (معياري) أو حقيقة لمجاز آخر. وهكذا فإن المعيار الذي هو انزياح لا يكون مطلقا.

إن هذا التصور الموروث يشكل مهادا فكريا لمفهوم تلبسه النظريات المعاصرة عن الانزياح، فها هي أصداؤه تتجاوب عند سبتر، فليس الانزياح عنده مطلقا يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة، وكل مرة و إنما هو انزياح "قد يصبح غداً استعمالا عاديا، وذلك لارتباطه بجولية الثقافة التي يتكلم باسمها. يقول ستاروبنسكي: ليس الأسلوب عند سبتر فرديا بحثا، لا ولا هو بالكلي المحض، لكنه فردي في طريقه إلى الكلية، وكلي يعتزل ليحيل إلى حرية فردية"^(٧٢٢).

ثالثا: (اللغة العادية) أو (الاستعمال الشائع)

تضافرت على تبني هذا المعيار آراء كثيرة، وقد مؤرس تحت مرادفات العادي أو الشائع، منها مثلا: اللغة الجارية، ولغة الحديث اليومي، والكلام

(٧٢٠) انظر: سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي

صبيح وأولاده، القاهرة، ١٣٨٩ - ١٩٦٩، ص ٢٦.

(٧٢١) انظر: كتاب الصناعتين، ص ٢٧٠، والمثل السائر، ج ١، ص ١١٠.

(٧٢٢) الأسلوبية الذاتية أو النشونية، ص ٨٦.

غير الادبي، والعرف اللغوي، واللغة اليومية والاستعمال الطبيعي أو المؤلف، والكلام العادي، واللغة أو الكلام أو الوسط الشائع، واللغة الاعتيادية، الخ...

وإذا كان هذا المعيار قد اكتسب - نسبيا - طابع الشيوع بفعل كثرة اتباعه ومريديه، فإن تعثرا أو ترددا سيصحه، جراء انتقادات ووجه بها سترد في موضع آت.

صادف هذا المعيار حظوة عند الشكلايين الروس، فطفقوا يقيسون اللغة الشعرية بلغة الحديث اليومي^(٧٢٣)، بوصف هذه الأخيرة - حسبهم - أصلا يقاس في ضوءه انزياح اللغة الشعرية. ثم لم تلبث مدرسة براغ أن بسطته للدراسة على نحو جعل البعض ينسب إليهم اقتراح فكرة كون الشعر ينتهك - على نحو متميز - معيار اللغة اليومية^(٧٢٤).

وإذا كانت فواصل التفريق دقيقة و مضببة بين الأصل المعياري - أي أصل كان - وما ينزاح عنه، فإن ذلك لم يمنع باحثا مثل (روجر فاولر) (Roger Vawler) من التصريح بأن هذا الأصل - وهو عنده الاستعمال الطبيعي أو المؤلف - "هو القاعدة الأساس للغة، وإن للأدب امتياز خرق القواعد - الجوازات الشعرية - وأنه ينتعش عن طريق استغلال

(٧٢٣) انظر: تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية للشعر، ص ٣٦.

(724) Adictionary of the Stylistics,(Deviation).

الخصوصيات الشكلية لينتج تجميعات مجفلة للمفردات وخروجاً على الاستعمالات القواعدية المألوفة" (٧٢٥)

وقبل شروع كوهين بمواجهة (سعة) مفهوم الإنزياح و (عموميته)، وقبل محاولته تخصيصه وذلك بالتساؤل عن علة كونه جمالياً في بعض أنواعه وغير جمالي في البعض الآخر، فقد سلم بان الأسلوب انزياح عن معيار ما، أي انه خطأ ولكنه (خطأ مقصود) (٧٢٦). وحين نقارب ما بين هذا التعريف وصيغة أخرى رائجة، يرى فيها ان الأسلوب "هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف" (٧٢٧)، نلاحظ عنده الجري وراء هذا المعيار الذي هو — تأسيساً على تلك (المقاربة) — (الشائع) أو (العادي) أو (العام المألوف).

اتخذ هذا المعيار موضعاً له في الخطاب العربي، أيضاً، وطبقاً لآراء شكري عياد، فإن اللغة الجارية هي المعيار في كل دراسة اسلوبية، ولم يكن ليحصر تلك اللغة في لغة الحديث، لأنها — حسب — "صورة ذهنية مجردة، خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة — هي — إن شئت — اللغة التي يمكن أن يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا للمرة الأولى (...) [هي] لغة افتراضية، قد لا نستمكن من الحصول على نماذج واقعية كافية منها لكي نقوم بتحليلها بطريقة

(٧٢٥) نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ص ٨٧-٨٨.

(٧٢٦) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص ١٥.

(٧٢٧) المصدر نفسه، ص ١٥.

استقرائية، ولكنها، على كل حال، هي البديل الوحيد لافتراض آخر غير عملي مطلقا، وهو أننا لا نملك لغة واحدة بل مجموعة أعراف لغوية يمكننا، في احسن تقدير، أن نعدها أسرة لغوية^(٧٢٨).

وليس لنا اكتشاف الإنزياحات التي يركبها الشاعر ما لم نستطع — على وفق عياد — أن نقيسها بمعيار اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه^(٧٢٩)، وإزاء هذا سنتبلور مشكلة تطبيقية على صعيد التعامل مع نصوص إبداعية غير معاصرة لنا، تتجسد في عدم الحيلولة دون انبثاق مثل هذه المساءلات:

هل سنقارب تلك النصوص بمعيار الاستعمال الشائع في عصرنا الراهن؟، ام بمعيار مستوى اللغة الجارية في العصر الذي تنتمي إليه تلك النصوص؟ وإذا كان ليس ثمة ريب في مقارنة الخيار الثاني أي اللغة الجارية وقتذاك، فهل يتيسر توافره أو الوقوف عليه؟ وإذا توافرنا عليه — فرضا — فهل ستكون — إن رُمنا مقابلته مع تلك النصوص — خليي البال من وعينا اللغوي المعاصر؟

كيف سيتلافى هذا المعيار خله؟ وهل سيفقد — من دون تلافيه — فاعليته الإجرائية؟

استنادا إلى أوستن وارين ورينيه ويليك، فإن على الدراسات الأسلوبية — كما تتجاوز النواحي الانطباعية — أن تتعرف عن كنب على

(٧٢٨) اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٨٦.

(٧٢٩) انظر:مدخل الى علم الاسلوب، ص ٦٧.

كلام الطبقات الاجتماعية في الأزمنة الغابرة أي معرفة الكلام الشائع واللغات الاجتماعية المختلفة في ذلك العصر. وهكذا فإن النص إذا كان معاصرا لنا فإننا سنلوذ - وبشكل غريزي وبسيط - إلى مستوى اللغة العادية الذي يستقي من الاستعمال اليومي الراهن بوصفه معيارا نعارض به نظام اللغة في النص لاكتشاف الإنزياحات. أما في قراءة النص القديم، فإننا سنحتاج إلى إسكات وعينا اللغوي الحديث وتناسي رواسب التداعيات الحديثة والاعتماد بشكل كلي على وسيلة ملائمة هي (إعادة البناء التاريخي) للغة الدارجة في عصر النص نفسه^(٧٣٠).

ثمة رضى لدى باحثين محدثين بهذا الإجراء الذي يقي المعيار مما يترصده من مزالق، حين يقاس انزياح النص إلى ما يعاصره من استعمال شائع ولما كان ذلك المعيار عرضة لعملية التطور التي ستطال النص الإبداعي أيضا، وإذا كان هذا الإجراء قائما ناجعا مع اللغات الأوربية الحديثة بما هو معروف عنها من قصر عمرها وإمكانية تدوين قواعدها ومتابعة التطور في حيواتها، فإن الأمر مع اللغة العربية، مختلف تماما، بما هو معروف عنها من طول عمرها وتعدد مستوياتها، وعسير أيضا، لأن تصوّر اللغويين العرب للمعيار أو النمط - في جانب الإعراب والتركيب في الأقل - قد توقف عند حدود زمن معين، معنى ذلك أن حدة الخلف بين النمط المتصور هذا والآثار المستحدثة الحريصة على تحقيق الإنزياح

(٧٣٠) انظر: نظرية الأدب، ص ٢٣٧. وقد تبنى الدكتور صلاح فضل هذا التصور دون الإشارة إلى مصدره، انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٥٤.

ستزداد على نحوٍ يجعل الفارق يتعاضد بمرور الزمن بين النمط والإنزياح عنه^(٧٣١).

ثم إن هذا المعيار لم يكن بمنأى عن انتقادات باتت نوعاً من القبح جوبه به في دراسات عديدة، فتودوروف يرى أن اللغة الاعتيادية اليومية ليست معيارية قط، لأنها مصببٌ لآلاف من المعايير^(٧٣٢).

ولنا أن نتلمس لا جدوى هذا المعيار عند ياكوبسن الذي تسليح تصوره بإيمان نظري هو أن الوظيفة الشعرية موجودة في كل رسالة مهما كانت غايتها وبتفاوت بين درجتها من رسالة لأخرى، وتأسيساً على هذا، فهي موجودة في اللغة العادية التي تهيمن عليها الوظيفة التواصلية على خلاف مع من يرى أن الوظيفة الشعرية هذه تكون في تلك اللغة في الدرجة الصفر^(٧٣٣).

نقول: إن الوسيلة الكشفية التي يراد منها أن تكون معياراً لا بد أن تكون في الدرجة الصفر من الفعل الذي يراد تعيينه أو تحديده، وكما سبق أن أُلحنا، أنه يفترض أن يتجرد المعيار — كما يكون دقيقاً في استكشافه للانزياح وتحديده — من أي شكل من أشكال الإنزياح كي يبرز غيابها فيه حضورها في النص المنزاح.

وإذا ظفرنا بإيمان قارئنا بوجهة النظر هذه، فانه سينتهي إلى أن ما هو مطروح في تصور ياكوبسن عن اللغة العادية، يزري بمعياريتها — فيما

(٧٣١) انظر: نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٥٢٠.

(٧٣٢) The Place of Style in the Structure of the text.

(٧٣٣) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٥٦-١٥٧.

نرى — لأن المتمعن في تلك اللغة بوسعه أن يصطدم باستعمالها لأدوات الشعرية النمطية، الأمر الذي يجعل الحد الفاصل بين الأثر الشعري والآثار غير الشعرية بما فيها اللغة العادية، أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين^(٧٣٤).

إن (اللغة العادية)، إذن، لا تعدم انزياحا ما فيها، فليس الإنزياح مقصورا على اللغة الشعرية، فهو يوجد في لغة الإعلانات — مثلا، وهو أثر غير شعري — بوصفه وسيلة لشد الانتباه إليه^(٧٣٥). وهذا أمر لا يتفق مع وجهة النظر السابقة مما يطيح بمعيارية اللغة العادية.

ثمة آراء أخرى ارتابت في شأن نمطية هذا المعيار ومثاليته أو صورته الافتراضية المثلى التي أودع في وعائها ذلك المعيار، ومنها: ما يعتقد به عبد الحكيم راضي من "عدم وجود المستوى العادي — غالبا — بما يتصف به من المثالية والجريان على القاعدة. وبذلك ينهار وجود المستوى المثالي — بالشكل الذي تصوره — من أساسه، إذ أننا — والكلام لعبد الحكيم راضي — لا نعترف بأي تصور وراء اللغة الفعلية، ولا نقف إلا عند ما يمكن أن نحسه في واقع الاستعمال، وما نحسه ليست فيه دائما هذه المثالية المدعاة"^(٧٣٦)، ثم إن اللغة تتأبى — على وفقه أيضا — "على كل محاولة

(٧٣٤) انظر: قضايا الشعرية، ص ١١١٠.

(٧٣٥) Adictionary of the Stylistics, (Deviation).

(٧٣٦) نظرية تنلغة في النقد العربي، ص ٥١١-٥١٢.

لفرض النبطية عليها سواء تحت إلحاح المقولات المنطقية أو الفلسفية أو غيرها^(٧٣٧).

إن ثمة حضوراً بيتاً في منظومة الخطاب العربي القديم لمعيار اللغة العادية والاستعمال الشائع هذا، حيث انضوى خلف اصطلاحات ومفاهيم عديدة، وبموجب هذا المعيار النمطي كانوا يشخصون ما يمثّل في النص المنزاح من انتهاكات تفصم موثيق السنن المستعملة وتعصف بقلب العادة أو منوالها. ولو قمنا بانتقاء حفنة من ذلك الإرث، تكون قادرة على أن تمثّل الثيمات المعاصرة للمصطلح، فسيلقانا مصطلحا (العرف) و (العادة) عند قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) دالا بهما على الخروج عن مذهب الشعراء والإتيان بما ليس في المادة والطبع^(٧٣٨).

وسيلقانا مصطلح (الاستعمال والعادة) متلبساً التصور المطروح آنفاً، في قول القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ): "كان بعض أصحابنا يجاريني أبيات أبعد أبو الطيب فيها الاستعارة، وخرج عن حدّ الاستعمال والعادة"^(٧٣٩). وتشرب المفهوم ذاته أبو القاسم الآمدي (٣٧٠هـ) في نقده لأبي تمام الذي "عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة"^(٧٤٠).

(٧٣٧) المصدر نفسه، ص ٥١٢.

(٧٣٨) انظر: نقد الشعر، ص ٢٤٤.

(٧٣٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٢٩.

(٧٤٠) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: أبو القاسم الآمدي، تحقيق أحمد الصقر، دار المعارف، مصر ط ٢، ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م، ج ١، ص ٢٣.

ولهذا انمعيار، عند ابن جني، تجليات كثيرة، منها: العادة والعرف، فبمقارنة تشعر بهما يتاح التوافر على مواضع الخلق الإبداعي في النص الشعري، ولنذكر— على وجه الخصوص — تعليقه على بيت ذي الرمة:

ورمل كأورك العذارى قطعته إذا ألبسته المظلمات الحنادس

"أفلا ترى ذا الرمة كيف جعل الأصل فرعاً والفرع أصلاً، وذلك أن العادة والعرف في نحو هذا أن تشبه أعجاز النساء بكثبان الانقاء (...) فقلب ذو الرمة العادة والعرف في هذا، فشبه كثبان الانقاء بأعجاز النساء" (٧٤١). ومن تلك التجليات، عنده، أيضاً العادات الكلامية (٧٤٢)، ومخالفة الجمهور (٧٤٣)، ونقض العادة (٧٤٤).

ولنا أن نرصد تجليات أخرى لهذا المعيار عند الباقلاني (٤٠٣هـ)، في إعجازه، منها (المعهود) و(المألوف) و(الكلام المعتاد)، فهو يقول:

"إن نظم القرآن على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومُباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد" (٧٤٥)

(٧٤١) الخصائص، ج ١، ص ٣٠٠-٣٠٢.

(٧٤٢) انظر: المحتسب، ج ١، ص ٨٥، والتنبيه، ص ٦٣٢.

(٧٤٣) انظر: سر صناعة الإعراب، ج ١، ص ٤٢٧.

(٧٤٤) انظر: الخصائص، ج ٢، ص ٢١٤.

(٧٤٥) إعجاز القرآن، ص ٥١-٥٢.

ويمكننا رصد هذا المعيار - أيضا - عند ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) تحت مقولتين، هما: (المتعارف) و(العادة) في مثل قوله الذي يعرض فيه بهذا البيت

وخالٍ على خديك يبدو كأنه سنا البدر في دعجاء بادٍ دجونها
ناسباً إياه إلى رديء التشبيه "لأن الخدود بيض والمتعارف أن يكون الخال اسود، فتشبيه الخدود بالليل، والخال بضوء البدر تشبيه ناقض للعادة" (٧٤٦).
وعلى الشاكلة ذاتها، يتنزل هذا المعيار عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) في مسمى هو (العرف)، فبعد أن يورد النابغة:
فاتك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
يقول: إن العرف لم يجز بان يجعل الممدوح ليلاً هكذا، أي أنه يقصد أن استعارة الليل هي لمن يقصد وصفه بالسواد والمظلمة (٧٤٧).
أما مسماه عند ابن رشد (٥٩٥هـ) فهو (العادة)، ونتمثل له بقوله:
"والتعبيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة..." (٧٤٨).
ولنا أن نعدّ معيار (متعارف الأوساط) عند السكاكي (٦٢٦هـ)، تجلياً ناضجاً لبنية المعيار المفهومية الحديثة، ولا سيما في قوله:

(٧٤٦) سر الفصاحة، ص ٢٤٥.

(٧٤٧) انظر أسرار البلاغة، ص ٢٧٦.

(٧٤٨) تلخيص كتاب أرسطو طليس في الشعر، ص ٢٤٣.

"أما الإيجاز والإطناب فلكونهما نسبيين لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق والبناء على شيء عرفي مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم ولا بدّ من الاعتراف بذلك مقيسا عليه ولنسمّه متعارف الأوساط، وانه في باب البلاغة لا يحمد ولا يذمّ، فالإيجاز هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط، والإطناب هو أدائه بأكثر من عباراتهم" (٧٤٩).

وعبر احتشاد المصطلحات والتسميات هذه، نلاحظ بوضوح غلبة الميل إلى هذا المعيار الذي تتابع عليه كثيرون، وإن الغلبة والتتابع هذين لم يحولا دون انبثاق رأى معاصر يناهض فكرة (متعارف الأوساط) عند السكاكي بوصفها معيارا، فشكري عياد - مثلا - يرفض هذا ويرى عدم صلاحيته للشعر، ذلك أننا في الشعر لا يمكن - فيما يرى - أن نتكلم عن (متعارف للأوساط) لأن الأوساط لا يتخاطبون بالشعر (٧٥٠).

إن رفض عياد هذا عرضة للنقض، ذلك انه لم يُعْذَر بحجّة منطقيّة، فضلا عن تسرّب الوهم إلى فهمه لمعيارية (متعارف الأوساط)، ذلك أنّ هذا المعيار - وكأيّ معيار آخر - كيما يصلح بوصفه معيارا، وكيما يكتسب صلاحية إجرائية مع الشعر، لا يشترط فيه أن يكون هو نفسه شعرا، فمتعارف الأوساط هو عادي الاستعمال ومألوفه أو هو العرف النثري

(٧٤٩) مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط ١، ١٣٥٦هـ.

١٩٧٣م، ص: ١٣١.

(٧٥٠) انظر: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ١١٢.

السائد، ولا يمنع هذا من اتخاذه معياراً يُقاس في ضوءه انزياح الشعر، فليس ثمة إلزام منهجي يوجب انتساب المعيار المستخدم مع الشعر، إلى الشعر أيضاً.

وممن أسفرت مقولاتهم عن مثل هذا المعيار، القرطاجني (٦٨٤هـ)، حيث نظفر عنده بسمي هو (محض التكلم) وهو مرادف لهذا المعيار لاتغلقه على مدلول يتماهن فيه معه، كما يوضع هذا المقتبس الآتي:

"فلم يوجد في شعراء المشرق المتأخرين، منذ مائتي عام، من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ علم الكلام وأحكام مواضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن منهج الشعر ودخلوا في محض التكلم" (٧٥١).

رابعاً: (النظام اللغوي) أو (اللغة المحايدة)

ثمة مواضعات يسطرها نظام اللغة ونحوها في أصل الوضع ثم لا يلبث الاستخدام أن يفلت من رقابة ذلك المعيار. إن ذلك الانفلات لا يكون على نحو سائر، فثمة ضوابط تحفّ به ليس له إلا أن يرضخ لها، وإلا خرج ذلك الاستخدام إلى حيز الخطأ أو الإحالة أو اللامعقول أو الهذيان...

إن الخرق الذي يصيب اللغة في النصوص الإبداعية هو خرق جمالي لمثالية النظام اللغوي في أصل وضعه، فالخرق لا يصوغ قطيعة مع ذلك النظام، ولكنه ينحرف عنه انحرفاً مسوّغاً.

(٧٥١) منهاج البلاغة، ص ٩٦.

هذا يعني ان التوافر على المواضع التي فرضها الأصل اللغوي، يعيننا على الإحاطة بأشكال الإنزياحات التي يفرزها التصدّع الجمالي الذي تُجابه به تلك المواضع في الاستخدام الإبداعي للغة.

وارتكازا على تصور كهذا، فإن اللبنة الأولى في البناء تكمن في معرفة البناء اللغوي، فليس لنا — طبقا لتصور صمود — أن نحدّد هندسة المباني، ولا أن نرصد النواميس الخفية المتحكمة في الفعل اللغوي من جهة الخطأ والصواب: دون عملية (تقنين) تلك اللغة، والوقوف على نظامها ونحوها، فإنّحو يمدّنا بالمعيار الضابط للسلوك اللغوي الجمالي، وعلى أساس ذلك المعيار تتكشف مظاهر الخروج، عن السنن، المترتبة عن السلوك الفردي. ولما كانت تلك المادة اللغوية التي تهّم البلاغي مادة عدل بها عن الطريقة العادية في الأداء والبناء تطلب درسها واستصفاء خصائصها معرفة النمط الأصلي لقياس درجة العدول. فإنّحو قوانين عامة والبلاغة ممارسة فردية تنبني في جوهرها على اغتصاب تلك القوانين. ولا يتسنّى ضبط مواضع الخاص إلا من زاوية القانون العام^(٧٥٢).

وحتى يكون هذا المعيار مثمراً، وصالحاً لتجلية الإنزياحات، فإن عليه الحفر عند الجذور، واستنطاق الأصول، للإحاطة بتلك المادة اللغوية، وحصر مواضعها على نحو لا يغفل معه أيّاً من المرجعيات التي تحدّرت عنها أشكال الإنزياحات تلك. ولا يخفى ما يرى في هذا الاشتراط من

(٧٥٢) التفكير البلاغي عند العرب، ص ٦٠٦.

استحالة تحقق، فضلا عن صعوبة التكهّن ببعض الأصول الغائرة التي عليه الوقوف عندها، كما يضمن لنفسه شمولية إجرائية ونتائج غير مغلوطة. ولا نريد أن نوّكد أن (مثالية) أي معيار، أو (افتراضية) - كما هو الحال هنا - لا تقودنا - بحال - إلى الريبة في أمر جدواه، مادام عرف المقايسة أو المقارنة بين (النص/النمط) أو المعيار و (النص المنزاح) لا يعدّ تلك المثالية نقيصة شائنة، ذلك أن المعيار في هذا العرف - وعلى وفق بعض الدارسين - أمّا أن يكون متعيّنًا، فتكون المقارنة - إذًا - مقارنة صريحة explicit comparison، أو يكون غائبا أو غير متعيّن، فتكون المقارنة ضمنية implicit comparsion، والنوع الثاني هذا الشائع في نقدنا القديم، حيث تتشكل فيه (ملاح) النمط المعياري المقابل، طبقا لخبرة الدارس وتمرّسه بالنصوص^(٧٥٣).

لقد استخدم الإنزياح (deviation) في نظرية النحو التوليدي التحويلي ليشير إلى أية وحدة لا تكون نحوية (not grammatical)، أو إلى أية صيغة غير منطقية أو معتلة لا تنسجم مع أعراف اللغة أو نظامها^(٧٥٤). وهكذا، فقد تجاوبت تلك النظرية مع هذا المعيار بدلالة المعطيات النظرية المنبثقة عنها التي تتجلى في وقوفها في اللغة على مستويين هما البنية السطحية (surface structure) والبنية العميقة (deep structure).

^(٧٥٣) انظرا: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٨.

^(٧٥٤) Adictionary of Stylistics, (Deviation).

لقد ترددت أصداء هذا المعيار عند بعض دعائه: من مثل (أولمان) (Ullman) الذي تبني مفهوم (الجمال النووي) الذي، طبقاً له، يمكن رد النص إلى جمل" تتميز بشكلها البسيط الشديد الفعالية الخالي من الأفعال والصيغ المركبة ويمكن تحويل أية جملة في أية لغة إلى جمل نووية بقلب عملياتها الاشتقاقية، وإلغاء كل تحولاتها الاختيارية" (٧٥٥).

إن رد النص إلى جمل نووية، هو إجراء استكشافي لفحص آليات التغيير التي طرأت على تلك الجمل لتحليلها إلى نص إبداعي.

إن تطبيق هذا المنهج، وإن أفضى - حسب صلاح فضل - إلى تحديد الفوارق الأسلوبية المهمة بمقولات نحوية مع بذل مجهود محدود، فانه عد إجراء مصطنعاً" إلى حد ما، وإن النظرية التي يعتمد عليها هذا الإجراء لا توضح بأية حال العمليات الهامة التي تتم عند توليد النص وإبداعه، ولهذا ينبغي أن نتحفظ في افتراضاتنا فلا نزن أن المؤلف يطبق بشكل واع عند كتابة نص عمليات التحريك الاختياري" (٧٥٦).

وبظهور التمييز الواضح بين البنيتين العميقة والسطحية للنص، ذلك التمييز المنبثق على مهاد صياغة جومسكي (Noam Chomsky) الجديدة للنحو التوليدي التحويلي عام (١٩٦٥)، فقد تخلت الجمل النووية عن مكانها للبنية العميقة المشتركة، فلم تعد لتلك الجمل أهمية في الصياغة الجديدة هذه، وباتت البنية العميقة أساساً دقيقاً مضبوطاً للإمكانات

(٧٥٥) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٨٦.

(٧٥٦) المصدر نفسه، ص ٨٨.

التحويلية، وبهذه التعديلات، تلافت نظرية (اولمان) الأسلوبية نقط ضعفها تلك^(٧٥٧).

إن التمييز بين البنيتين العميقة والسطحية هو جوهر نظرية النحو التوليدي التحويلي، فالبنية العميقة تمثل - طبقاً لهذا التمييز - "الصورة المثالية الكاملة للجملة كما تحددها شرائط الصحة النحوية، ولا تظهر هذه البنية ولا يلفظ بها، وإنما هي تكوين تقديري يحمل معنى الجملة وصورتها المثالية من الناحية التركيبية والدلالية. أما البنية الظاهرة أو السطحية فهي الصورة الفعلية المحسوسة للجملة، وهي محوكة عن البنية العميقة، ولا تعتبر جملتان مثل: (علي ذاكر درسه) (ذاكر علي درسه) جملتين إلا من زاوية البنية السطحية، في الوقت الذي تعودان فيه إلى البنية عميقة واحدة هي الأساس"^(٧٥٨).

وهكذا كان ذلك الوعي النظري موافقاً لأن يتخذ (ثورن) (G.P.Thorne) - وهو أحد اتباع جومسكي - البنية العميقة معياراً لتعيين الإنزياح، ولم يحظ هذا الاقتراح بتأييد مطلق، ذلك أن تعيين الإنزياح في النص يرتفع - طبقاً لتصور شكري عياد - بالاستعمال، وليس ببنية افتراضية ذهنية كالبنية العميقة التي ليس لها علاقة بذلك الاستعمال^(٧٥٩).

(٧٥٧) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٨٨.

(٧٥٨) نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٤٨٨.

(٧٥٩) انظر: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٨٣.

وليس لنا أن نخفي ضيقنا من اعتراض عياد هذا، فقد أسلفنا آنفاً، أن افتراضية أي معيار لا تشينه — بحال ما — فضلاً عن أن حجته تلك من الدعاوى التي إن صحت فإنها تنقض ما سلم به عياد نفسه من أن اللغة الجارية هي المعيار في كل دراسة أسلوبية، مع أن تلك اللغة — حسب رأيه، أيضاً — هي "صورة ذهنية مجردة" (٧٦٠)

فكيف يرتضي تلك الصفة لمعياره، ويعطّل معيار غيره لمجرد أنه اتّشع بالصفة ذاتها؟

وثمة اقتراح آخر تقدم به (سول سابورتا) (Sol Saporta) ـ وهو من اتباع جومسكي، أيضاً ـ يذهب فيه إلى أن الإنزياح تتفاوت درجته بين جملة وأخرى تبعاً لنوع النحوية التي تخالفها هذه الجملة أو تلك، فـ"الجملة التي تخالف قاعدة أصلية في ذلك النحو تكون أقل نحوية، ومن ثم أكثر انحرافاً، من تلك التي تخالف قاعدة أكثر تخصيصاً، وبناء على ذلك فجملة مثل (أنت أمس) أشدّ انحرافاً من (الأشجار تمهس) لان الأولى خالفت قاعدة أصلية، وهي الإخبار عن شخص بوصف، فأخبرت عنه باسم زمان، أما الثانية فخالفت قاعدة فرعية، وهي أن الهمس فعل يسند إلى العقلاء، لا إلى النبات" (٧٦١).

وهذا الاقتراح قابل للرد، بحكم إغفاله للسياق الذي يحفّ بالجملة، وموضع القدح فيه أنه — على وفق تصور شكري عياد — "يلغي تأثير

(٧٦٠) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٧٦١) المصدر نفسه، ص ٨٣.

السياق الخارجى على السياق اللغوي، فكون إحدى الجملتين اشد انحرافا من الأخرى مرتبط بالمعنى والمعنى مرتبط بالسياق الخارجى أو المناسبة، إلى درجة حملت بعض اللغويين على اعتبارهما شيئا واحدا (...) فلو قال شخص لآخر: (أنت أمس)، يريد انه ينتمى إلى الماضى، أو يعيش الماضى، لكانت أقل انحرافا من قوله (الأشجار تهمس) (...) والأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال، وإلا كانت غير مقبولة إطلاقاً^(٧٦٢).

بقى هذا المعيار نصب أعين بعض الدارسين ممن انتهوا إلى أن الشعر انزياح عن جمل النحو المعيارى أو تنويعا عنها، فبعد جومسكى، بدت شعرية (سمويل د. ليفن) التوليدية مذعنة لمفهومه عن النحو الذي حدده بعدد محصور من اصناف العناصر اللغوية وعدد محصور من القواعد، وإذا كانت تلك القواعد غير مقصرة عن بلوغ غايتها في توليد كل الجمل المقبولة في اللغة اعتمادا على تلك الأصناف، فإنها في الشعر ليست كذلك دوما، فثمة من الأقوال الشعرية ما لا تتوالد اعتمادا على قاعدة نحوية، وبازاء هذا المشكل ثمة امكائتان لتلافيه أولاها تغيير النحو المعيارى عن طريق إلغاء قيود القواعد وإقامة قيود جديدة لأجل توليد جمل الكلام العادى، وثانيهما: صياغة أو تأسيس نحو موسع يستوعب القواعد التوليدية للغة العادية، كما يستوعب قواعد اللغة غير المعتادة، ولكن ليفن، لا تستميله أية إمكانية منهما، فيقترح حلا آخر يتمثل في إنشاء نحو يخص

(٧٦٢) المصدر نفسه.

الشعر وحده، نحو يتخطى حدود الجملة حيث يشمل النص كله ليتيح للشعر أداء وظيفته التكرارية التي يعتبرها ليفن المفتاح المفسر للغة الشعرية^(٧٦٣). لقد تمخض هذا المعيار عن الوعي اللساني المنبثق عن ثنائية سوسير (اللغة/الكلام) ويمكن الوقوف على ملامحه في أسلوبية بالي التي أتينا عليها في الفصل الثالث.

كذلك، فإن بارت اقترض فرضيته التي ينطلق منها لتصنيف الكتابات الأدبية، من علم اللسانيات، فهو يعتمد في قياس درجات الكتابات في ضوء ما تحمله من صيغ وحالات وأشكال لا تحمله الصيغة المشيرة إلى حالة الحياد، تلك الصيغة التي لا تشير إلى حالة المتحدث ولا إلى زمن أفعاله، وهي الصيغة التي اصطلح عليها (الكتابة في الدرجة الصفر)، والتي تشبه كثيرا اتجاه (الكتابة البيضاء) التي نجدها عند بعض الكتاب المعاصرين، ولا سيما (البير كامو) (Aldert Camus) ^(٧٦٤).

هكذا، نُظِر إلى الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة (الأصل)، على أنه تعبير يشير إلى حالة الحياد، وحظي بدوال متعددة أخرى عند الأسلوبيين المعاصرين، أو من سبقوهم، منها: (الوضع الحيادي) أو (الدرجة الصفر) عند ماروزو، و(الخطاب الساذج) أو (العبرة البريئة) عند جماعة مو^(٧٦٥).

^(٧٦٣) انظر: تقديم (فرناندو لاثارو كارتر) للترجمة الإسبانية لكتاب البنيات اللسانية في الشعر، ص ٥-٦.

^(٧٦٤) انظر: مقدمة المترجم (محمد برادة) لكتاب (درجة الصفر للكتابة)، ص ١٠.

^(٧٦٥) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٥-٩٦.

مؤدى هذا التصور، أن ثمة بنى محايدة تتجلى في التعبير قبل طروء مظهر التأسلب عليه، مما يجيز لنا أن نعد تلك البنى معياراً تُحدّد الإنزياحات أو الوجوه الأسلوبية في النص اعتماداً عليه.

ومادام هناك تعبير محايد (neutral expression)، فإننا — كما ألمحنا سلفاً — لا نجد مناصاً من التعامل مع الأسلوب على أنه إضافة (addition) أي أن مجال اشتغاله (الأسلوب) سينحصر — لاشك — ضمن تلك الإضافة التي ما إن نعرّيه منها حتى نصل إلى النمط المعياري وهو الجوهر المجرد. إن جل ما مرّ من تجليات مفهومية لهذا المعيار، يرقّد خلف ما أصّله سلفنا العربي في خطابه النقدية والبلاغية التي كان مشغولاً يعجّ بالبحث عن الأصل المجرد الذي هو — كما أسلفنا — مستوى نظري لا تحقق عيني. إن الأصل اللغوي المجرد هذا، ما هو إلا إلزاعات معيارية افتراضية ما إن يهجرها النص عبر انزياحاته حتى يكتسي بمظهر بلاغي له سمته الفنية والجمالية، وقد سعت تلك الخطابات إلى الاهتداء إليه، لأن معرفته بمثابة إجراء كسفي يعينها في تحديد مواضع تلك الإنزياحات. وهكذا شكّل البحث عن الواقع النظري الأصل دأباً شاغلاً لهم، على نحو صرنا نألفه مندرساً في ثنايا أغلب دراساتهم.

ولم يكن هذا من الأدب من مواليد تلك الخطابات فهو يرتدّ — لا شك — إلى النحاة في تقصّيهم الأصول المعيارية التي بواسطتها يتمّ ارضاخ (الجملة المنزاحة) لشكلٍ من أشكال الوفاق مع (الجملة / النمط) أو الأصل اللغوي.

لقد كان أولئك النحاة "يحاولون - حفاظا على مثالية العبارة - أن يُصْرِفُوا النظر تماما عن ظاهرها ليروا وليصوِّروا تحته باطنا كاملا منضبطا خاضعا للقواعد" (٧٦٦).

أما النقاد و البلاغيون فلم يكونوا ليلتفتوا، إلى ما حرص عليه علماء النحو واللغة من إبراز الكلام في صورة مثالية لمواضع فرضها نظام اللغة ونحوها، ولا يتعارض هذا مع حقيقة ما لمستوى اللغة المثالي العادي من دبيب عافية في بحوثهم، ذلك أنهم اتخذوه مرآة يعكسون عليها انزياح المستوى الفني، ومعيارا يقيسون إليه مقدار هذا الانزياح، ومن هنا حرصوا على تبينه والتنبيه إليه (٧٦٧).

لقد ترددت دلالة هذا المعيار في الخطاب العربي الموروث، وكانت مؤطرة باصطلاحات متباينة، سننذب منها أكثرها مواعمة مع التجليات الراهنة لهذا المعيار:

أ - (وجه الكلام):

اتخذهُ أبو عبيدة (٢١٠هـ) في مجازهِ، أصلا لغويا نظريا (٧٦٨).

ب - (تمام القول):

أورده أبو عبيدة - أيضا - بوصفه أصلا افتراضيا يعدّ العبارة المدروسة تجليا له (٧٦٩).

(٧٦٦) نظرية اللغة في النقد العربي، ص ١٩٤.

(٧٦٧) انظر: المصدر نفسه، ٢٠٦-٢٠٧.

(٧٦٨) انظر: مجاز القرآن: أبو عبيدة، عارضه وعلق عليه: د. محمد فؤاد سركين، نشر محمد سامي

الخالجي بمصر، ط ١، ١٤٧٤هـ، ١٩٥٤م، ج ١، ص ٢٦٨.

(٧٦٩) انظر: المصدر نفسه، ج ١، ص ١١١.

ج - (المساواة):

وهي حد مثالي افتراضي يشير إلى أداء المعنى بلفظ مساو له، أوجده الخطاب الموروث، ليوكل إليه مهمة تحديد ما يطرأ على العبارة من إخلال بهذه المعادلة نحو إضافة، فتسمى الظاهرة - عندئذ - (الإطناب)، أو نحو حذف فتسمى (الإيجاز). وكلتا الظاهرتين أسلوبيتان، فهما معيار المساواة، أولاهما تخرقه بالخروج عليه إيجابا (أي بالزيادة)، والأخرى بالخروج عليه سلبا (أي بالنقصان).

إن المساواة تعبير محايد أسلوبيا بحكم معياريتها واتخاذها باعتبارها مرآة تنعكس عليها صور الإنزياح، وتقاس بها الظاهرتان المنبثقتان عنها بالزيادة أو النقصان.

هكذا يكون الخرق أسلوبيا، سواء أكان سلبا أم إيجابا. ومما يؤكد (أسلوبية) كل من الظاهرتين وجداننا بعضهم يعدّ الإيجاز من البلاغة، في حين يعدّ غيره الإطناب من البلاغة، أي أن ثمة من يقرّر أن "الإيجاز هو البلاغة" ^(٧٧٠)، فقد قيل لبعضهم نص البلاغة؟ فقال: الإيجاز. قيل: وما الإيجاز؟ قال: حذف الفضول، وتقريب البعيد ^(٧٧١). كما أن ثمة من يقرر أن الإطناب هو البلاغة، ذلك أن البلاغة - على وفق بعضهم - هي "الإيجاز من غير عجز، والإطناب من غير خلل" ^(٧٧٢). وهكذا، فإن القول القصد من

(٧٧٠) البيان والتبيين، ج ١، ص ١١٦.

(٧٧١) كتاب الصناعتين، ص ١٧٣ وقد أخذه العسكري من البيان والتبيين، ج ١، ص ٩٧.

(٧٧٢) البيان والتبيين، ج ١، ص ٩٧.

وراء ذلك هو "ان الإيجاز والإطناب يحتاج إليها في جميع الكلام وكل نوع منه، ولكل واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه" (٧٧٣)

ولم يتف أمر الاختلاف فيما بينهم عند الظاهرتين بل تعدّاهما إلى المعيار نفسه، فإذا كانت معيارية الحدّ الذي يقاس إليه الكلام تشترط الحيادية أو درجة الصفر في التعبير، فان هذا الشرط لي يتمّ التصالح عليه مع معيار (كالمساواة)، ذلك أن قدامة بن جعفر يسمها بميسم البلاغة، حين يقول: المساواة هي "أن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا، فقال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي هي مساوية لها لا يفضل أحدهما على الآخر" (٧٧٤).

وكذلك يصنع آخرون بعده حين يرونها محمودة ومعدودة من البلاغة (٧٧٥). ثم لا نلبث أن نظفر بمن يعمل على نفي تلك الصفة عنها، حين تلتزم — في تصوّره — حيادا محضا على نحو تكون فيه غير محمودة وغير مذمومة، وممنّ تبنى هذا التصور السكاكي الذي جعل (متعارف الأوساط) قرينا لها، حيث يقول:

(٧٧٣) كتاب الصناعتين، ص ١٩٠.

(٧٧٤) نقد الشعر، ص ١٥٣.

(٧٧٥) انظر مثلاً: إعجاز القرآن، ص ١٣٤-١٣٥. وتحرير التعبير، ص ١٩٧، والتلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط ٢، ص ٢٠٩-٢١٠، و أنوار الربيع، ج ٦، ص ٣١٧.

"أما الإيجاز والإطناب فلكونهما نسبيين لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق والبناء على شيء عرفي مثل جعل الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم، ولا بد من الاعتراف بذلك مقيسا عليه ولنسمه متعارف الأوساط، وأنه من باب البلاغة لا يحمد منهم ولا يذم، فالإيجاز هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط، والاطناب هو أدائه بأكثر من عباراتهم سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة إلى الجمل أو إلى غير الجمل"^(٧٧٦).

وقد تتابع على تبني مثل هذا التصور آخرون^(٧٧٧).

د - (الأصل) أو (اصل اللغة):

ذكره الرماني (٣٨٦) دالاً به على الواقع اللغوي في اصل وضعه،

يقول:

" الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اصل اللغة على جهة النقل الإبانة. والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليسبب له في اصل اللغة"^(٧٧٨).

(٧٧٦) مفتاح العلوم، ص ١٣٣.

(٧٧٧) انظر مثلاً: المصباح في علم المعاني والبيان والبدیع: بدر الدين ابن مالك، المطبعة الخيرية، مصر،

١٣٤١هـ، ص ٣٦١٣. و أنوار الربيع، ج ٦، ص ٣١٧.

(٧٧٨) النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٥-٨٦.

وقد ورد بالمدلول ذاته عند أبي هلال العسكري (٣٩٥هـ) ^(٧٧٩)، وقد استعمل الرماني دالا آخر هو (اصل الدلالة على المعنى) مشيرا به - أيضا - إلى حقيقة اللغة قبل طروء سمت الاستعارة عليها، يقول: "كل استعارة لا بد لها من حقيقة، وهي اصل الدلالة على المعنى في اللغة، كقول امرئ القيس (قيد الأوابد) والحقيقة مانع الأوابد، فقيد الأوابد ابلغ وأحسن" ^(٧٨٠).

و(الأصل) عند ابن جني (٣٩٢هـ) هو الوضع المثالي الذي تنبثق، جراء الخروج عليه، أشكال الاتساع التي تصيب اللغة ^(٧٨١).

بقي هذا المصطلح نصب أعين دراسين آخرين ^(٧٨٢)، وليس من الدال أن نحصي وعلى نحو شامل، مواضع تواتره، وما مر من نماذج منتقاة يفي بمنح تصور كاف عنه.

هـ (الكلام الفُعل):

عبر به الجرجاني عن الكلام الخالي من السمات الأسلوبية، بمعنى انه تعبير محايد في الدرجة الصفر من التعبير، يقول:

^(٧٧٩) انظر: كُتَاب الصناعتين، ص ٣٦٨.

^(٧٨٠) التكت في إعجاز القرآن، ص ٨٦.

^(٧٨١) انظر: الخصائص، ج ١، ص ٥٢ وج ١، ص ٣٠٨-٣٠٩ وج ٣، ص ٢٥٩.

^(٧٨٢) منهم مثلاً: الجرجاني، انظر: أسرار البلاغة، ص ٣٣٠، ودلائل الإعجاز، ص ٢٠٥. وشهاب الدين

الحلي، انظر: حسن التوسل في صناعة الترسل، ص ١٠٤. والزركشي، انظر: البرهان في علوم القرآن،

ج ٣، ص ١١.

"إنما أرادوا أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخلّ بالدلالة وعاق دون الإبانة ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلا مثل ما يراجع الصبيان ويتكلم به العامة في السوق" (٧٨٣).

و- (الكلام العريان):

ذكره الزمخشري (٥٣٨هـ) مقابلا للمجاز، يريد به الكلام غير المشحون بالخصائص الفنية والجمالية، أي الكلام المحايد أسلوبيا، يقول:

"وحقيقة قولهم (جلستُ بين يدي فلان) أن يجلس بين الجهتين المسامتتين ليمينه وشماله قريبا منه فسميت الجهتان يدين لكونهما على سمت اليمين مع القرب منهما توسعا كما يسمى الشيء باسم غيره إذا جاوزه ودناه في غير موضع قد جرت هذه العبارة ههنا على سنن ضرب من المجاز وهو الذي يسميه أهل البيان تمثيلا ولجريها هكذا فائدة جليلة ليست في الكلام العاري" (٧٨٤).

انفتح على هذا المعيار القرطاجني (٦٨٤هـ)، حين اتخذ (التعريّة) وسيلة إجرائية لبيان المعاني، يقول:

"بيان المعاني يكون بتعريفها من الأوصاف التي تبعتها عن البيان" (٧٨٥)

(٧٨٣) دلائل الإعجاز، ص ٢٧٠-٢٧١.

(٧٨٤) الكشف، ج ٣، ص ١٤٢.

(٧٨٥) منهاج البلغاء، ص ١٧٧.

ز- (اصل معنى الكلام ومرتبته الأولى):

استخدمه السكاكي (٦٢٦هـ)، لانه يتصّر - حسب - الاهتداء إلى مواطن البلاغة ولطائف الإعجاز ما لم تتعرف على هذا الأصل، حيث سنقيس في ضوءه تلك المواطن. وسأورد وفقته المستفيضة عند قوله تعالى ((ربّ إني وهن العظم منّي واشتعل الرأس شيباً))^(٧٨٦)، ولعّني لا اشق على القارئ بإيرادها، لانه تمعن في إظهار مراد السكاكي بهذا المعيار يقول:

"الكلام في تلك اللطائف مفتقر إلى اخذ اصل معنى الكلام ومرتبته الأولى، ثم النظر في التفاوت بين ذلك وبين ما عليه نظم القرآن وفي كم درجة يتصل أحد الطرفين بالآخر، فنقول: لا شبهة أن أصل معنى الكلام ومرتبته الأولى ياربي قد شخت، فان الشيخوخة مشتملة على ضعف البدن وشيب الرأس المتعرض لهما، ثم تركت هذه المرتبة لتوخي مزيد من التقرير إلى تفصيلها في ضعف بدني وشاب رأسي، ثم تركت هذه المرتبة الثانية لاشتمالها على التصريح إلى ثلاثة ابلغ وهي الكناية في وهنت عظام بدني، لما ستعرف أن الكناية ابلغ من التصريح ثم لقصد مرتبة رابعة ابلغ في التقرير بنيت الكناية على المبتدأ فحصل انا وهنت عظام بدني، ثم لقصد خامسة ابلغ ادخلت انّ على المبتدأ فحصل انا وهنت عظام بدني، ثم لطلب تقرير أن الواهن هي عظام بدنه قصدت مرتبة سادسة وهي سلوك طريق الإجمال والتفصيل فحصل انا وهنت العظام من بدني (...) ثم لطلب مزيد

(٧٨٦) مريم، آية ٤.

اختصاص العظام به قصدت مرتبة سابعة وهي ترك توسيط البدن فحصل اني وهنت العظام مني ثم لطلب شمول الوهن العظام فردا قصدت مرتبة ثامنة وهي ترك جميع العظام إلى الأفراد لصحة حصول وهن الجموع بالبعض دون كل فرد فرد. فحصل ما ترى وهو الذي في الآية (اني وهن العظم مني) وهكذا تركت الحقيقة في شاب رأسي إلى ابلغ وهي الاستعارة، فسيأتيك ان الاستعارة ابلغ من الحقيقة فحصل اشتعل شيب رأسي، ثم تركت إلى ابلغ، وهي اشتعل رأسي شيبا، وكونها ابلغ من جهات، إحداها: إسناد الاشتعال إلى الرأس لإفادة شمول لاشتعال الرأس (...). وثانيهما: الإجمال والتفصيل في طريق التمييز، وثالثتها: تنكير شيئا لإفادة المبالغة^(٧٨٧).

ح - (مقتضى الظاهر):

وهو أصل حيادي، نذكر ممن تناولوه (السكاكي)^(٧٨٨)، وقد أورده الزركشي (٧٩٤هـ) تحت اصطلاح (ظاهر الكلام)^(٧٨٩).

ط - (معنى الكلام وحقيقته):

وهو أصل معياري يشترط القزويني (٧٣٩هـ) وجوب تبينه ومعرفته ليتسنى - على أساسه - تحديد مظاهر انتهاكه والإتزياع عنه، وبخلاف تلك المعرفة، يغمّ أمرُ التعيين، فقد "تشبّه الحالُ على الناظر لعدم تحصيل معنى الكلام وحقيقته، فيعدّ من الزائد على أصل المراد ما ليس منه"^(٧٩٠).

(٧٨٧) مفتاح العلوم، ص ١٣٧-١٣٨.

(٧٨٨) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٧٨٩) انظر: البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٢٩٩.

(٧٩٠) الإيضاح، ص ١٨٠.

لنتذكر — الآن — اننا أسلفنا القول أن بعض الدراسات الحديثة توافرت على المعيار النحوي، أو استلكت معاييرها من نظرية النحو التوليدي التحويلي، وتصوره لوجود (بنية عميقة)، وقبل ذلك كانت (الجمال النوية) هي الأصل الذي بواسطته تميّز إضافات المستوى الفني في اللغة وخروقاته.

لقد رعت تلك الدراسات النحو، وامتنعت بعض مفاهيمها منها، لما للنحو من أهمية، اذ دون الرجوع إليه لا يمكن تحديد الأسلوب بوضوح، فاعتماد المعيار النحوي ضروري جدا، فبه يحدّد الباحث الأسلوب شكل الإثرياح ومدى تغايره عن النمط المعياري "فليس ثمة أسلوب دون نحو، وإذا فهم الأسلوب على أنه أحد عناصر النص، أو الفضلة الأخيرة عندما ينسحب الصرف والنحو والمعجم، وجب أن نتفق مع جراي (Gray) على أن مثل هذا العنصر الأسلوبي غير موجود" (٧٩١).

نقول: ان استقراءنا للموروث يبيح لنا بأصداء تتجاوب وهذا التصور عن هذا المعيار، وان كانت معالجات سلفنا لم ترق إلى معالجة الدراسات المعاصرة: ولا نريد أن نلبس — في هذه المناظرة — تصورات سلفنا رؤى نجتلبها من تنظيرات غريبة، ولكننا لا ننكر ان ظلّها لم يغب عن تصوراتهم. ولنمثل لذلك بالظل الشفيف لبعض تصورات جومسكي، بخصوص هذا المجال، في نظرية النظم الجرجانية:

(٧٩١) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٣٧.

يقدم انجرجاني من خلال نظرية النظم تحليلاً أسلوبياً للجملة حيث يتم عبر ذلك التحليل توصيف التعبيرات الواقعة بالفعل، وتحديد العوامل العميقة المتحركة فيها، وليس النحو، الذي يتوخى النظم معانيه و أحكامه، وسيلة تستعين بها اللغة في أداء وظيفتها الاتصالية، وإنما هو - حسب الجرجاني - مفهوم عقلي يتيح لنا رصد الطاقات الفعالة ولوجاً إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملي، وغير خاف أن الإدراك العقلي الممثل للمستوى العميق عند الجرجاني لا يختلف كثيراً عن مستوى البنية العميقة عند جومسكي، كما أننا نلاحظ أن اللغة - عند الجرجاني - مستويين هما: المستوى المثالي للغة ويتأتى من خلال المواضعة، وليس له مزية أو فضيلة، ومن خلال انعكاس هذا المستوى على العلاقات التي تنشأ بين المفردات تتأتى (المزية) وهي المستوى الثاني الذي يكون نتاجاً طبيعياً لعملية تحول المستوى المثالي إلى واقع لغوي آخر يحدثه التأليف، ولا يمكن أن تكون المزية في الكلام من أجل اللغة والعلم بأوضاعها وما أراده الواضع فيها. وقريب من هذا إدراك جومسكي لمستويين في اللغة هما: مستوى البنية العميقة التي هي بنية مثالية تقديرية، ومستوى البنية السطحية التي تتجاوز بما يتحقق فيها من انزياح المستوى الكامل للبنية العميقة، وعلى وفق الجرجاني، فإن الانزياح المتمثل بـ (التجوز) يمارس نفياً لمثالية المستوى الأول إلى فناء المستوى المنزاح، حيث يتم في المستوى المنزاح توليد نمط دلالي أطلق عليه (معنى المعنى) من نمط دلالي أولي في المستوى المثالي، أطلق عليه (المعنى)، ويستمد معنى المعنى

قوامه من الصياغة اللفظية، ومن حركة العقل وقدرته الاستنباطية، وليس هذا فحسب، بل ان حركة الجرجاتي مع الأنظمة العميقة تتكشف — أيضا — من خلال إغفاله لظاهر العبارة عند وقوفه على انساق تعبيرية محددة كالتقديم والتأخير والحذف والذكر، ليصل إلى باطنها، وهو تشكيل مثالي افتراضي يستمد معالمه من قوانين النحو وقواعده، فضلا عن هذا التشابه بين تصور الجرجاتي وجومسكي، فإن معاني النحو — على وفق الجرجاتي — تقوم على فروق ووجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، عن طريقها يتم توليد عبارات لا نهائية، وتلك وجهة نظر تتفق تماما مع ما يراه جومسكي من ان للمتكلم قدرة لغوية تُؤدُّ أنماطا تركيبية لا نهائية^(٧١٢).

وتتلامح في كتب اللغة والنحو نماذج تحليلية تستهدف الوقوف على البنى العميقة للجمال النحوية عن طريق استيفاء أشكالها الأساسية والفرعية عبر استعراض إمكانياتها التحويلية، وتقليبها على وجوهها التركيبية للوقوف على العنصر المكون للبنى التركيبية، ورصد تشكيلاتها المحوِّلة.

إن تلك النماذج تمس مسا خفيفا مبادئ نظرية النحو التوليدي التحويلي وإجراءاته، ويكفي في الاستدلال على ذلك أن ننتقي — مثلا — تعليق ابن جني على قولهم (كأن زيدا عمرو) بقوله:

(٧١٢) انظر المناظرة هذه في: النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، ص ٣٣-٣٤.

"اعلم أن اصل هذا الكلام زيد كعمرو، ثم أرادوا تأكيد الخبر فزادوا فيه (إن) فقالوا:

إنّ زيدا كعمرو، هم انهم بالغوا في تأكيد التشبيه، فقدّموا حرفه إلى أول الكلام عنابة به وإعلاماً أن عقد الكلام عليه، فلما تقدمت الكاف وهي جارة ولم يجز أن تباشر (إنّ) لأنها ينقطع منها ما قبلها من العوامل، فوجب لذلك فتحها، فقالوا: كأنّ زيدا عمرو" (٧٩٣).

ولنعضّد الحكم بتشابه تصور سلفنا مع بعض الرؤى المعاصرة، بدلالة المعطيات التي وجود بها تعريف ابن خلدون (٨٠٨هـ) للأسلوب، يقول:

"ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القلب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته اصل المعنى الذي هو وظيفة الاعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله الحرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، و إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب

(٧٩٣) الخصائص، ج ١، ص ٣١٧.

بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة^(٧٩٤).

ولفحص ما يعيننا من الإمكانيات المنبثقة عن هذا المقتبس، نركن إلى شكري عياد، الذي يجملها في قوله: "وهذا ملحظ دقيق في عملية الخلق اللغوي لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقول بها (تشومسكي) الآن، وهي ان ثمة (أبنية عميقة) في ذهن كل مستعمل للغة (...) يستطيع بمراعاتها أن (يخلق) عددا لا تحصى من الجمل التي لم يسبق له سماعها. ولكن الذي يعيننا هنا هو أن ابن خلدون تصور (البنية العميقة) أو "الهيئة الذهنية" التي يصدر عنها الشعر أو النثر تصورا لا يكاد يختلف عن تصور النحويين لقواعدهم إلا في شيء واحد: وهو ان البنية الذهنية في الأسلوب بنية معنوية"^(٧٩٥).

خامسا: (القارئ الجمع Archilecteur)

لنا أن نعد — طبقا لما مرّ في أسلوبية ريفاتير البنيوية — استجابة القارئ منطلقا للاستقراء وأداة للتحليل الأسلوبي، وبها نحدد مواضع الواقعة الأسلوبية في النص، فلا بد — والحال هذه — من تشبث المحلل الأسلوبي بالقارئ، لانه إمكانية إجرائية تتيح له كشف النتوات التي تُداهم إرسالية النص، ورصد المحطات التي تسترعي انتباه ذلك القارئ، ولانه —

^(٧٩٤) مقدمة ابن خلدون: مطبعة الكشاف، بيروت، د. ت، ص ٥٧٠-٥٧١.

^(٧٩٥) مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٢٤.

أي المحلل — معني بالمنبهات الأسلوبية التي شوشت عملية التلقي، ولأن كل الإجراءات الأسلوبية يظل اكتشافها رهنا بالقارئ، فلا مناص من المثل بين يديه لاستجواب ردود أفعال ذلك القارئ و أحكامه.

إن ريفاتير تبنى مفهوم القارئ بهذا الوعي الذي أتاح له أن يعده أفضل مقاربة للتحليل الأسلوبي، لأن القارئ — حسب — "هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف، فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها للقارئ أن يمر بجانبه، ولا أن يقرأه أيضاً، دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري"^(٧٩٦).

ومع أن التحليل الأسلوبي هذا رهين استجابة القارئ الانطباعية أو الذاتية، إلا أنه لا يوسم — كما أسلفنا القول — بتلك الصفة، لأنه لا ينظر إلى حكم القيمة، وإنما يفرغ الاستجابة من مضمونها أو محتواها التقييمي الذاتي، ذلك أن المحلل الأسلوبي يفيد من استجابة المتلقي (ردود أفعاله و أحكامه) تنبأه كل جزء من النص بوصف تلك الاستجابات علامات على البنى المفيدة أو مؤشرات على موجود موضوعي في النص، ولا يعنى بمضامينها.

وبيان ذلك، أن المحلل سيجمع ردود أفعال ذلك القارئ أو (المبلغ) الذي سيصف "أجزاء النص المسببة لردود أفعاله تارة بأنها جميلة، وأخرى بأنها غير جمالية، أو أنها مكتوبة بصورة جيدة أو سيئة، تعبيرية أو تافهة. وسيستخدم المحلل هذه التمييزات كمجرد علامات على عناصر البنية

(٧٩٦) معايير تحليل الأسلوب ص ٣٥.

التميزة. ولن يتساءل فيما إذا كانت هذه التمييزات مبررة أم لا على المستوى الجمالي^(٧٩٧)، وهكذا لا يدعو القارئ عن كونه وسيلة استكشافية أو إجراء كشفياً "يميل إلى استفاد فائدته، حالما ينجز مهمته في موضوعة المثيرات الأسلوبية في النص حيث يأخذ التحليل الأسلوبي مهمة تفسير بنية هذه الوسائل"^(٧٩٨).

ولا يكفي المحلل بهذا القارئ أو المبلّغ أو المخبر العيني الذي يكون ماثلاً في حضرة المحلل، إذ يمكن له أن يستعين بعدد من المخبرين ممن لهم صلة بالنص، مثل المحلل نفسه الذي يمكن له أن يكون المبلّغ، وأن كان سيصعب عليه في حالته هذه، فصل ردود فعله الخاصة عن المنبهات الأسلوبية، والصعوبة هذه ستستند بمعاودة القراءة ومعاشرة النص. ويمكن للترجمة أن تُعتمد باعتبارها مبلّغا، إذ تصبح المواطن التي يضطر فيها المترجم إلى التصرف، مؤشرات على وجود مسالك أسلوبية، ويمكن للقراءات المتعددة التي استهدفت النص — ولاسيما النص القديم — جيلا بعد جيل أن تُعتمد بوصفها مبلّغا يحدد فاعل القراءة الموجود في النص، ويقيس مدى فاعلية المنبهات الموجودة فيه وقدرتها على اختراق كل تلك المسافات، وتواصل فعلها، على الرغم مما طرأ عليها من تغير أو تبدل^(٧٩٩).

(٧٩٧) المصدر نفسه، ص ٣٧

(٧٩٨) ريفاتير والأسلوبية العاطفية: تالبون تايلور، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد ١، سنة

١٩٩٢، ص ١٠.

(٧٩٩) انظر: الرجه والقفاء، ص ١٥٩-١٦٠، ومعايير تحليل الأسلوب، ص ٤٠-٤١.

لقد اقترح ريفاتير تسمية (Architecteur) ^(٨٠٠) القارئ الجمع، على أول معاييرها في قياس الإجراءات الأسلوبية وضبطها، وتعيين مواطن الإنزياح فيها، وخطاً لتلك التسمية حدوداً تموضع داخلها مجموع هؤلاء المبلّغين المتشكّلين من " جملة الانفعالات التي يشيرها النص في قارئه، ومختلف التحاليل الأسلوبية، والترجمات، وقراءات الأجيال المختلفة، وكل ما لفت النظر في نص بأي طريقة كان ذلك ^(٨٠١).

ولنا أن نركن - تأسيساً على أعلاه - إلى أن للقارئ الجمع وجهين هما: الحصيل الجمعي لردود أفعال مجموعة مبلّغين وان ردود الأفعال تلك لا ينظر إلى مضامينها، فهي فارغة من محتواها التقييمي، أي - وبتعبير أشد اختصاراً - "انه متعدد وفارغ" ^(٨٠٢).

لم يلبث هذا المعيار أن خيّم عليه جملة من الشكوك في جدواه، منها:

أ - انه "يجرد عملية التذوق من محتواها الشخصي باسم الموضوعية" ^(٨٠٣).

^(٨٠٠) ثمة مقابلات عربية كثيرة لهذا المصطلح، منها: (القارئ النموذجي)، انظر: معايير تحليل الأسلوب،

ص ٤١. و(القارئ الفائق) انظر: البنيوية في الأدب، ص ٤٩، و(القارئ العمدية) انظر: معايير لتحليل

الأسلوب ضمن اتجاهات البحث الأسلوبية، ص ١٣٩. و (القارئ الأوفى) انظر: ريفاتير والأسلوبية

العاطفية، ص ١٠، و (القارئ الجامع) انظر: فعل القراءة نظرية الواقع الجمالي: إيرز، ترجمة احمد

المديني، مجلة أفق المغربية عدد ٦، سنة ١٩٨٧، ص ٢٨.

^(٨٠١) الوجه والقفاء، ص ١٦٤.

^(٨٠٢) البنيوية في الأدب، ص ٤٩.

^(٨٠٣) اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٨٢.

واعترض كهذا، لم يغب عن فطنة ريفاتير، لان مثل هذا التجريد أتاح لمعياره أن يصون نفسه من الانطبائية، ولا يرتهن بالذاتية، ذلك أن التذوق عملية تخضع لمعتقدات قراء متنوعين ومتباينين في الأمزجة والأذواق، فتختلف أحكامهم الذوقية وردود أفعالهم الذاتية تبعاً لذلك، فأخذ عملية التذوق هذه ومحتواها الشخصي بعين الاعتبار، معناه أن التحليل سيكون بازاء أحكام قيمية متنوعة بتنوع القراء وبتعدد القراءات، وقد يصل التنوع حد التناقض والتضاد، وهكذا يقع التحليل فريسة للانطبائية أو الذاتية، تلك التي سعى ريفاتير الى نفيها عن تحاليله.

ثم ما جدوى المثول أمام المحتوى الشخصي للاستجابات والذائقة الشخصية ما دام التحليل يعدّ تلك الاستجابات إجراء كشفياً يسبق مرحلة التحليل التي تتغيّياً بهذا الإجراء تعيين مواضع الوقائع الأسلوبية، فحسب.

ب — انه — حسب مُعترض آخر لم يحدّد "مفهوم القارئ تحديداً دقيقاً، فما الذي يكون قاعدة أسلوبية التلقي المعنية هنا، هل هو القارئ المثقف أم القارئ المتوسط، أم القارئ التاريخي أم المعاصر، الفردي أم الجماعي؟" (٨٠٤).

وهذا الاعتراض عرضة للنقض ايضاً، ذلك أن معيار ريفاتير هذا مأهول بمثل هذه التحديدات الدقيقة لمفهوم القارئ، وقد أتينا عليها قبل ذلك، ناهيك عن أن تساؤل المعترض لا يعدم جواباً في تنظير ريفاتير، فقد المح هذا الأخير إلى انه يفضلّ القارئ المثقف الذي يستخدم النص ذريعة لإظهار

(٨٠٤) البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص ٣٥.

معارفه^(٨٠٥). ثم انه — أي ريفاتير — أشار إلى تحوُّله عن القارئ المتوسط لما يولِّده من سوء فهم كالوسط الإحصائي أو العادي أو دون المتوسط، في حين أن قارئه هو مجموع القراءات وليس متوسطاً للقراءة^(٨٠٦)، أما ما تبقى من أسئلة فرعية أخرى، فيدحضها كون القارئ — حسب تعريف ريفاتير الآنف — هو الحصيل الجمعي لردود أفعال عدد من القراء، ومختلف التحاليل الأسلوبية والترجمات وقراءات الأجيال المختلفة.

ج — انه — طبقاً لاعتراض آخر — " لا يمكن أن يؤدي بنا إلى نتائج دقيقة، فمن هو ذلك القارئ النموذجي الذي سيدلِّنا على مظهر الأسلوب، وكيف نهتدي إليه؟

إن استجابات القراء تختلف من قارئ لآخر، تبعاً للثقافة، والجنس، والسن، والوضع النفسي، وعوامل أخرى، كما أن دراسة الأسلوب بحاجة إلى ناقد يمتنع بصفات لا يمتلكها القارئ، فهذا لا يعنيه البحث عن أسرار القصيدة بل أن تغزو القصيدة انفعالاته فحسب، أما معرفة الأسلحة المستخدمة في هذا الغزو فهي مسؤولية الناقد الأسلوبى لا القارئ^(٨٠٧).

وليس، لهذا الاعتراض ما يسوغه، ذلك أن تعدد القراء واختلاف استجاباتهم لا يعيق — حسب ريفاتير — عمل المحلل، لانه بعد أن يجمع "وقائع الأسلوب ذات العلاقة، من بداية النص الى نهايته، لا يستبقى منها

(٨٠٥) انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص ٣٧.

(٨٠٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٤١.

(٨٠٧) المنهج الأسلوبى في نقد الشعر عند العرب، ص ١٥٦.

للتحليل الشامل إلا النقاط يتلاقى عند الاهتمام بها عدد (ن) من القراء والنقاد والمحللين»^(٨٠٨).

إن اختلاف مستوى الكفاءة بين القراء "يضمن التنقل الاختياري لطاقت عمل النص. وبفضل هذه التعددية يعتقد ريفاتير بإمكانية تبديد الاختلافات الحتمية بين القراء الفرديين. انه يحاول إخضاع الأسلوب أو الواقع الأسلوبي للموضوعية"^(٨٠٩)

ناهيك عن كون القارئ المنتدب لخدمة التحليل، هو قارئ جمع، أو هو مجموع القراءات، أو جماعة المبلغين، كما مر علينا.

أما شطر الاعتراض الأخير، فقد قيل، وكأن ريفاتير لم يشترط — كما أسلفنا قبل اسطر — (ثقافة) القارئ. وفضلا عن ذلك، فنحن لا ندري من قال أن ريفاتير يوكل إلى قارئه وظيفة البحث عن أسرار القصيدة، وسنطلب مما مرّ أن يدعم كون المحلل الأسلوبي — طبقا لريفاتير — هو مصبّ دراسة الأسلوب ومستقرّها، لا القارئ الذي يكون دوره مختزلا إلى مجرد اتخاذ استجابته مؤشرا موضوعيا على وجود واقعة أسلوبية.

إن صلاحية (القارئ الجمع) بوصفه معيارا لتحديد الظواهر الأسلوبية وتعيينها في النص، ليست براتبّة أو ناجعة دائما، فإذا كانت للقارئ الجمع أهمية لموضوعيته وفاعليته، فإن ذلك لا يحجب عنه النقص، إذ لا يمكن الاكتفاء به، فلا بد من تدعيمه بمعيار آخر نتلافى به نقصه، "فتنوع القراء

(٨٠٨) معايير لتحليل الأسلوب، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٣٩.

(٨٠٩) فعل القراءة نظرية للوقع الجمالي، ص ٣٩.

واختلافهم يؤدي إلى تفتيت بنيته (بنية النص) تفتيتا يصبح بموجبه تقطيعه إلى وحدات أسلوبية أمرا في غاية التعقيد بحيث يصعب تأويلها تأويلا مُرضيا^(٨١٠).

فضلا عن ذلك، فإن استجابة ذلك القارئ غير صالحة إلا مع الوضع اللغوي الذي يعيشه ويعرفه، ذلك أن "انفعالاته رهينة الحالة اللغوية الموجودة في عصره، ولذلك فهو عرضة لنوعين من الأخطاء: أخطاء بالإضافة: وتتم إذا صادف أن جلب انتباهه في النص لفظ يبدو له مفيدا لمجرد أنه لا يعرفه، أو لانتماؤه إلى وضع لغوي آخر يكون فيه اللفظ عاديا.

و أخطاء بالحذف: وتتعلق بما كان من اللغة، وقت إنشائه، ظاهرة أسلوبية وإجراء غير مألوف لكنه أصبح، بمرور الوقت، عنصرا مألوفا ينتمي إلى الرصيد المشترك فتغيب عن إدراك القارئ أهميته ويفقد تأثيره^(٨١١).

ولكي يتجاوز ريفاتير هذا الخلل المستكن خلف الممارسات الإجرائية لمعيار القارئ الجمع، فانه يجترح معيارا آخر يكمل به عمل قارئه الجمع هو السياق.

(٨١٠) الوجه والقفاء، ص ١٦٦.

(٨١١) المصدر نفسه، ص ١٦٦-١٦٧، انظر أيضا: معايير تحليل الأسلوب، ص ٤٨-٤٩.

سادسا: (السياق Contexte)

انتدب ريفاتير (السياق) لتجلية الإنزيحات واكتشافها، كما انتدب التضاد أو الخلاف بدلا عن لغة المعيار في تمييزها، فليس بمتيسر، دائما، معرفة الإنزيحات خارج سياقاتها التي تحتضنها، ذلك أن السياق هو المحرار الذي به تُعرف درجة الإنزيحات الواردة فيه ويتميز شكلها، وبالسبب يكتسب الإنزياح هويته.

إن السياق الأسلوبي - طبقا لريفاتير - هو "تمودج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل، هو المنبه الأسلوبي" (٨١٢).

فالمنبه الأسلوبي - إذن - هو وليد سياقي يتمخض التضاد بين ما هو متوقع وما هو غير متوقع في النص.

وتأسيسا على ذلك، فإن " كل حدث أسلوبي يقوم على عنصرين هما السياق والتضاد القاطع لنسقه العادي" (٨١٣). وقد عين ريفاتير نوعين من السياق هما:

أ - السياق الأصغر: وهو السياق المؤد للتضاد أو الخلاف، ويقع داخل الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي على هيئة قطب لثنائية (السياق/التضاد)، ليس له فعل خارج ارتباطه بالعنصر المقابل له فيها، وصورته:

(٨١٢) معايير تحليل الأسلوب، ص ٥٦.

(٨١٣) الوجه واللفظ، ص ١٧.

سياق + تضاد - وجه أسلوبى

ب - السياق الأكبر: وهو جزء الكلام الواقع مباشرة قبل بروز الحدث الأسلوبى. وله شكلان: أولهما: شكل يُقَطَّع بعنصر غير متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه، وصورته هي:

سياق - وجه أسلوبى - سياق

وثانيهما: شكل مشتق من السابق بفعل تحول الوجه الأسلوبى إلى سياق جديد لوجه أسلوبى تالٍ، وصورته هي:

سياق - وجه أسلوبى - تحول الوجه إلى سياق جديد - وجه أسلوبى^(٨١٤)

فلو قلنا: (أرى راحة خطوتك المرة)، فإن السياق الأصغر، يمثله النسق (أرى راحة)، وهو نسق مقطوع بعلاقة تضاد فيما بين قطبيه. ثم يتحول إلى سياق جديد يتضاد مع (خطوتك المرة) فينتج - أخيرا - وجه أسلوبى آخر تالٍ له، وهكذا، فيتولد السياق الأكبر، إن (السياق) صالح لدرء الاشكالات التي يولدها الخضوع لثنائية (أسلوب/ معيار) البكماء بازاء منع إجابة قاطعة عن علّة كون الإنزياح أسلوبيا مرة، وأخرى غير أسلوبى، ذلك أننا " إذا ما وضعنا، في نسق العلاقات: أسلوب - معيار، الطرف: (معيار)، باعتباراه طرفا كونيا (ستكون هذه حالة المعيار اللساني)، فأننا لن نستطيع فهم كيف يكون انحرافا ما إجراء أسلوبيا في بعض الحالات، ولا يكون

(٨١٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٠ - ١٧٥.

كذلك في حالات أخرى، لأنه إذا كان التنوع بالقياس إلى المعيار العام ثابتاً، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتاً^(٨١٥).

ولنُزَلِ احتجاب هذا المفهوم بمثال نقترضه من ريفاتير يتعلق باللغة الفرنسية المعاصرة، وهو أن النظام (فعل — فاعل) (ف.فا) يكون: أولاً: غير عادي على الدوام من وجهة نظر لسانية.

وثانياً: يكون تعبيرياً في سياق تُمَثَّلُ فيه الجمل السابقة نظاماً عادياً (فا.ف).

وثالثاً: لا يبقى أبداً تعبيرياً عندما يظهر في سياق متميز بتواتر عالٍ لنظام (ف.فا)، وبسبب هذا التواتر، فإن الإحساس اللغوي للقارئ الذي ينبئه عادة بالشذوذ يكون قد أضعف، ومصادفة وحدة جديدة من صنف (ف.فا) تصبح شديدة الاحتمال وبعبارة أخرى، تصبح هي المعيار، فلا يوجد هنا أبداً تعارض خالق للأسلوب^(٨١٦).

بعد ذلك، سيتاح لنا أن نفهم أن الوحدة اللسانية التي يكون دورها في أحد الأساق محايداً أو وظيفياً خالصاً يمكنها أن تصبح خارج ذلك النسق إجراءً أسلوبياً، وسنفهم أن إجراءً أسلوبياً مستهلكاً لا تأثير له، قد يسترجع جدته ويستعيد تعبيريته استناداً إلى خلفية خطاب عادي، وسنفهم أن

(٨١٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٠ — ١٧٥.

(٨١٦) معيار تحليل الأسلوب، ص ٥٤.

الأساليب العارضة التي لا تختلف كثيرا عن الاستعمال اليومي قادرة على أن تمتلك خصائص مميزة، سيفهم كل ذلك اعتمادا على السياق^(٨١٧).

فضلا عن ذلك، فإن اعتماد السياق الأسلوبي ينحى إلى التخمين أو التعويل على الحس اللغوي الذاتي للقارئ، فالكاتب يخرج، وعلى نحو لا تغيب فيه عن نظر القارئ، وحدته الأسلوبية الناتجة عن اتحاد قطبي بنية ثنائية لا تنفصل مكوناتها هي (السياق/التضاد)^(٨١٨).

وثمة شيء آخر، وجود به هذا المعيار، فبالتضاد المتولد عنه نظفر بتفسير لمسألة (الاتباع والإبداع) أو مسألة الفردانية الأدبية والسنة الأدبية المشتركة فاللغة الأدبية في قصيدة لا تقتضي وجود علاقة تضاد أو خلاف لأنها بنية متوقعة لا يمكن أن تكتسب عناصرها اللغوية المكونة لها قيمة من مجرد انتمائها إلى اللغة الأدبية بينما يقوم الأسلوب الفردي على الخلاف وبناء المقابلات بغير المتوقع^(٨١٩).

إن معيار السياق الأسلوبي يستخدم أيضا بوصفه مصححا لعدم كفاية القارئ الجمع الذي ينتاب عمله بعض النقص، فمثلا، في بعض الحالات التي يكون فيها رد فعل القارئ الجمع، في موضع ما، دالا على حضور محتمل لمنبه أسلوبي، نفاجا بعدم وجود تضاد سياقي في ذلك الموضع، بمعنى أن الإجراء الأسلوبي المفترض لا يحمل أي تنافر، فنستطيع —

(٨١٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٥-٥٠.

(٨١٨) انظر: انوجه والفق، ص ١٧٦-١٧٧.

(٨١٩) المصدر نفسه، ١٧٨-١٧٩.

والحالة هذه — أن نبعد — بكل اطمئنان — رد فعل القارئ هذا بوصفه رد فعل زائد بالنسبة للنص أو خطأ بالإضافة^(٨٢٠).

لقد انتهى ريفاتير إلى أن فرضية وضع السياق موضع المعيار، وإن الأسلوب متولد بفعل الإنزياح عن السياق، هي فرضية مثمرة^(٨٢١).

فاطمأن — بعد ذلك — بعض الدارسين لتقرير ريفاتير هذا، فأيقن أن إشكالية المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية قد حُلَّت عن طريق السياق الذي ينحصر بالنص نفسه^(٨٢٢).

ولكن التقرير نفسه حفّت به الشكوك عند آخرين، وجوبه بالرفض، ذلك أن ريفاتير أراد — على رأي بعضهم — الخروج من مأزق صعوبة تحديد المعيار الذي تقاس إليه الإنزياحات فهرب من لغة المعيار إلى السياق، "وبذلك كان يخدع نفسه فمن أين كان يميزّ البنى المتضادة ما لم يرجع إلى لغة المعيار وإذا كان بالإمكان تمييز تضادات دون الرجوع إلى قوانين اللغة، مثل: رقصة الطبيعة، مات الأمل، استيقظ الصباح، بالاعتماد على منطق الأشياء، فإن هناك الكثير من الظواهر الأسلوبية التي لا تُدرك إلا قياساً إلى لغة المعيار، مثل: التقديم والتأخير، الالتفات... وغيرها"^(٨٢٣).

فضلاً عن ذلك، فثمة مطعن آخر، تشكّل بفعل إغفال نظرية ريفاتير عن تحليل الأسلوب للسياق الخارجي أو ظروف القول، حيث أن السياق

(٨٢٠) انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص ٥٥-٦٦.

(٨٢١) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٨٢٢) انظر: البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص ٧٥.

(٨٢٣) المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص ١٥٦.

الريفاتيري ينضوي في إطار معناه الأضيق أي السياق اللغوي، فحسب، أما سوى ذلك، فلا مكان له^(٨٢٤).

كما وجهت إليه انتقادات أخرى، منها:

أ - بروز خطأ فني، عنده، يمكن أن يوقع في إرباك، وهو أن ما سمي بالوجه الأسلوبى أو المسلك الأسلوبى "دل في حالة (السياق الأصغر) على (سياق + مخالفة)، أما في حالة (السياق الأكبر) فهو لا يدل إلا على (المخالفة)، لأن ما كان (سياقاً) داخل (المسلك الأسلوبى) الأول، أصبح الآن جزءاً من السياق الأكبر"^(٨٢٥)

ب - إن ريفاتير يلتزم بتأخر المخالفة أو الإنزياح عن السياق، ذلك أنه يسقط السياق الخارجى، كما يسقط اللغة الجارية من الاعتبار، ما لم يكونا ثابتين في النص، وقد خالفه شكري عياد في الاثنين^(٨٢٦).

ج - إن السياق الأصغر والسياق الأكبر لا يستغرقان شغل الدارس الأسلوبى، فالنص الأدبى - طبقاً لعياد - سلسلة متصلة تبدأ ببدايته ولا تنتهى إلا بنهايته، ومن ثم فهي تشتمل على سياق أكبر، وإذا طالت إلى درجة كافية فقد يكون هذا السياق الأكبر مؤلفاً من عدة سياقات كبيرة^(٨٢٧).

د - يرى عياد أننا نقتل ريفاتير من غير اقتناع، فنعتقد الأمور أكثر مما عقدها، فالأيسر لنا إجراء الاستعارة والمجاز المرسل بالطريقة التقليدية بدلا

(٨٢٤) انظر: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربى، ص ٩١.

(٨٢٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٢.

(٨٢٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٨٢٧) انظر: المصدر نفسه.

من السياق الأصغر والأكبر، لذلك يقترح طريقة في التحليل يتم فيها إرجاع " الاستعارات والمجازات، وغيرها من أشكال التعبير إلى أصل واحد وفي ذلك فائدتان:

١- معرفة الوظيفة التي تؤديها هذه الأشكال داخل نص دال، ويدخل في ذلك إدراك العلاقات فيما بينها.

٢- نفي التراكيب التي تعد، من حيث الشكل فقط، أمثلة للغة الفنية، سواء أكانت تصرفا في ترتيب العبارة، أم ضربا من التصوير (الصورة البيانية كما تسمى في كتب البلاغة التعليمية)، أم لونا من المشاكلة أو المقابلة اللفظية أو المعنوية (الأصباغ البديعية كما تسمى - أيضا - في الكتب التعليمية)^(٨٢٨).

سابعا: (التجميع Convergence)^(٨٢٩)

التجميع: يعني اركام إجراءات أسلوبية وتكثيفها في نقطة معينة من النص، على نحو يغدو فيه الوجه الأسلوبي وجوها لا مناص من ملاحظتها والانتباه إليها، وبهذا يستطيع الكاتب بسط نفوذه على عملية التأويل ومراقبة عملية فك تلك الوجوه المستقلة التي تتساند بحيث يضيف كل منها مفعوله الذاتي إلى مفعول بقية الوجوه عند الالتقاء^(٨٣٠)، أي أن كلا منها

(٨٢٨) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٨٢٩) ثمة مقابلات اصطلاحية عديدة له، منها: (التضافر) انظر: معايير تحليل الأسلوب ص ٦٢، و

(التلاقي) انظر: الوجه واللفظ، ص ١٨٠. و(التناصر) انظر: معايير لتحليل الأسلوب، ص ١٥٠،

و(الانصباب) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٦٩.

(٨٣٠) انظر: الوجه واللفظ، ص ١٨٠-١٨١.

يضيف تعبيرية إلى تعبيرية الوجوه الأخرى التي تتضافر حول تقوية مثيرة للانتباه بطريقة متميزة^(٨٣١).

إن هذا الإجراء — لاشك — هو إجراء قصدي، أي أن الكاتب ركّبه في النص بطريقة مقصودة، حتى ليكن وصفه بيقين بأنه إجراء واع، وإذا ما افترضنا أن الكاتب شكله مبدئياً بطريقة لا واعية أو كان عرضياً، فانه لا يلبث أن ينتبه إليه حالما يعاود قراءته، وحيث يُبقي عليه، فإن ذلك يؤكد قصديته الأولى، وسواء أَعَدَّه بعد تلك القراءة أم أبقى عليه، فإن ذلك يجسّد مثلاً حياً عن الوعي الأقصى لاستعمال اللغة^(٨٣٢).

لقد فطن ريفاتير لهذا الإجراء، وعدّه معياراً لرصد الوجوه الأسلوبية وضبطها في حالات خاصة يكون فيها هذا المعيار ناجعاً، من مثل المواضع التي يصطدم بها انتباه القارئ وتستغزه، مع أن التضاد أو الخلاف ينعدم فيها، فإن المحلل الأسلوبي — هنا — مدعو إلى عدم التسرع في الخلط بين ما هو خطأ بالاضافة، حين يجلب انتباه القارئ إجراء عادي بسبب جهله به، وبين ما هو أسلوبي بفعل ظاهرة التجميع، تلك الظاهرة التي يُجاء بها لفتح فجوات في النص تصب فيها أساليب مختلفة^(٨٣٣).

يمكن لهذا المعيار — أيضاً — أن يمنح فرصة لتدارك ما قد يصيب القارئ الجمع من أخطاء أو سهو حول مدى ضبطه لمواضع الفجوات

(٨٣١) انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص ٦٠.

(٨٣٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٨٣٣) انظر: الوجه والقفاء، ص ١٨٠.

الأسلوبية التي غطاها بُعد المسافة بين سنته وسنة الكاتب، فيكون عرضة لهفوات هي ما سُميت بخطأ الحذف، فعن طريق تحليل السياق سيكون باستطاعته أن يحدد هوية العناصر المطموسة بفعل تلك الإجراءات الأسلوبية المتجمعة، لان الوجوه الأسلوبية التي لم يعد في إمكانه الشعور بها، مساوقة لتلك الوجوه الظاهرة، وبواسطة هذا المعيار يكتسب النص قدرة على الصمود في وجه الزمن^(٨٣٤)، فبه يضمن نظام التشفير في النص استمراره^(٨٣٥)، وإذا "تعذر على الأجيال المتأخرة من القراء التقاط بعض المظاهر الأسلوبية فيه لان قدرتها على بناء التضاد تراجعت لتبدل المرجع كأن تصبح استعارة ما جارية معهودة مستنفدة بينما كانت وقت كتابة النص بديعة عزيزة فعالة، أو كأن يصبح اللفظ المولد المبتدع لفظا من المعجم لا فضل له على غيره، فاته من الممكن لتلك الأجيال أن تتكهن بالمندثر المضمحل، إذ من الصعب أن تعفو كل تلك الوجوه، ومن الصعب أن تعفو ولا تترك في محالها آثار وجودها. فاضمحلال الظاهرة ليس مستحيلا ولكنه في حالة الانتفاء لا يمكن أن يتم دون أن يولد في النص إشارات تدل على اهتمام كاتب النص بذلك الموضوع، وتفننه في إخراجه على نحو قادر على المراقبة والتوجيه"^(٨٣٦).

(٨٣٤) انظر المصدر نفسه، ص ١٨١.

(٨٣٥) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٧٠.

(٨٣٦) الوجه والتقفا، ص ١٨٢.

ليلاحظ قارئنا أننا أهملنا، قصداً، إدراج ما يسمى بالمعيار الكمي أو الإحصائي^(٨٣٧)، ضمن المعايير التي أتينا عليها، ونخرج - الآن - على ذكر مسوغات ذلك الإهمال.

إن (المقاربة الإحصائية) ليست - فيما نرى - معياراً حتى نطلب منه الكشف عن الإنزياح في النص الإبداعي، لأنها منهج تطبيقي صرف في التعامل مع الواقعة الأسلوبية أو هي طريقة في تناول تلك الواقعة وتحليلها، نلوذ بها بعد أن تكون الإجراءات الأسلوبية قد حُدِّتْ فعلاً وفق معيار آخر. أي أن نجاعة تطبيقها تبقى رهناً بتحديد الوقائع التي يراد إحصاؤها، وهنا يطل برأسه السؤال عن كيفية رصد الوقائع وتحديداتها، فذلك المقاربة لا تسعفنا في تحديد الوقائع، بل في إحصائها بغية فتح كوى لاكتناه أسرار البنية النفسية أو المضمونية للنص، أو بغية تصنيفه ضمن جنس من الأجناس، أو نمط أسلوب معين، وعن طريق المؤشر الإحصائي نعرف السمات المميزة للنص، ونشخص البنى الأسلوبية المهيمنة على بقية بنائه. إن الإحصاء الرياضي للظواهر الأسلوبية في نص ما، يقتضي معاينة ذلك النص بعد أن نتوافر على مسبار نتحسس به كل ما هو أسلوبى فيه، وبدلالة هذا الإجراء، يتضح الفارق بين القياس الكمي الإحصائي بوصفه منهجاً من مناهج المقاربة الأسلوبية والمعيار بوصفه مرآة تنعكس عليها الإنزياحات.

(٨٣٧) يرى الدكتور عياد أن المعيار الكمي نافع في تعيين الإنزياح. انظر: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٨٦.

لقد اثبت القياس الإحصائي بوصفه منهجا، نجاعة في ميادين كثيرة، فلا غرابة في أن تتكئ الأسلوبية — ممثلة بجيرو ومولر — عليه، حتى غدا الأسلوب، بصنيعها هذا، واقعة قابلة للقياس كميا^(٨٣٨)، ذلك أن الأسلوبية، لما كانت علما للانزياحات اللغوية، ولما كان الإحصاء علما للانزياحات عامة، صار من الجائز — على وفق ما يرى كوهين — " تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الإنزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النشر، فالأسلوب، كما قال بيير جيرو: انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار"^(٨٣٩).

إن هذا المنهج يفترض إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، ويقترح إبعاد الحس لصالح القيم العددية، ويجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها، أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى، وهكذا، سيسهم في تحديد القرابة الأدبية، ويعمل — أيضا — على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص، لتوكل أمرها — بعد ذلك — إلى حدس منهجي موجه، ومن هذه الزاوية يمكن لهذا المنهج — أحيانا — أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال^(٨٤٠).

(٨٣٨) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٤٤.

(٨٣٩) بنية اللغة الشعرية، ص ١٦.

(٨٤٠) انظر: البلاغة والأسلوبية: هنريش بليت، ص ٣٧.

وإذا كان هذا المنهج قد أدى إلى نتائج طيبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها، فإنه أصبح بالغ الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة أو المشكوك في صحة نسبتها إلى قائلها^(٨٤١).

قوبل هذا المنهج أو الطريقة في التعامل مع الظاهرة الأدبية، بشيء من الجفاء، فغريماس (A.J.Grimas) يرفض باسم اللسانيات البنيوية الطرق الإحصائية هذه، ويسند رفضه هذا بسؤال ينطوي على أزمة منهجية.

"فعلى أي شيء يبرهن الورد الكثير لكلمة الحب على سبيل المثال؟ وإذا كان يمكن القيام بالإحصاء من أجل القول أن الكلمات الأكثر ورودا هي الأكثر أهمية، فتلك فرضية لم يبرهن عليها"^(٨٤٢).

كما أخذ على تلك الطريقة "عجزها عن وصف الطابع المتفرد والخاص للأعمال الأدبية بشكل دقيق (لا يمكن قياس العبقرية)"^(٨٤٣).

أما في الخطاب العربي، فقد جوبهت أيضا ببعض الاعتراضات، أهمها:

١ - أن المقياس الكمي لا يمكن الاحتكام إليه وحده، إذ لابد من اعتماد طريقة أخرى بجانب الإحصاء، أو قبل الإحصاء، فمثلا أن (الكلمات

(٨٤١) انظر: علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ص ١٩٦. انظروا أيضا: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٤٧.

(٨٤٢) الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب: د. عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م. ص ١٥. انظروا أيضا: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص ٤٤.

(٨٤٣) البلاغة والأسلوبية: هنريش بليت، ص ٣٧.

المفاتيح) التي تستخرج بالإحصاء، لا تكون بالضرورة سمات أسلوبية أو عادات ذهنية، فقد تكون مجرد لازمة أو عادة قلمية فحسب.

٢ - حين يتم تحديد الكلمات المفاتيح، فأننا نأخذ منه اهتماما بالمحتوى الفكري لصاحبها أكثر من قيمتها الفنية أي أن التتبع الإحصائي لها، إن لم يكن مرتبطا باتزيح، فإن دلالاته - غالبا - ستحصر في الكشف عن انشغال الكاتب الفكري الذي قد يكون واعيا بل وسطحيا، وبعيد عن مركز الإبداع الحقيقي.

٣ - إن ما عدّ فضيلة للقياس الكمي وهو نجاعته في تحديد نسبة بعض الأعمال المشتبه إلى مصدرها، هو أمر مشكوك في جدواه، أيضا، لأن مزيّفا إن أراد نسبة عمل ما إلى كاتب ما، فطبيعي أن يكثر من ذكر الكلمات المفاتيح عند ذلك الكاتب.

٤ - إن التتبع الإحصائي لا يزيد - غالبا - على تأكيد معلومات معروفة سلفا، ولا يفضي إلا إلى ملاحظات بديهية^(٨٤٤).

وباعتراض عياد الأخير هذا، حاجة إلى توضيح، سنقتضيه من سبتزر الذي تساءل، ببراءة حكيمة، "هل من الضروري أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب في الشعر؟ وهي معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة في مقال مصور عن سباق السيارات، أو كلمة بنسولين في مجلة طبية"^(٨٤٥).

(٨٤٤) انظر: هذه الاعتراضات في: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ٨٧-٨٨.

(٨٤٥) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٩٨.

ولست تلك الاعتراضات، وسواها^(٨٤٦)، في الخطاب العربي، بآيلةٍ إلى استحصال نتيجة مفادها: ان المقياس الكمي كان — في ذلك الخطاب — بمنأى عن أي استحسان، ذلك أن هذا المقياس صادف عند سعد مصلوح — مثلا — خطوة كبيرة، باعتباره — على حد قوله — "معيارا موضوعيا منضبطا وقادرا على تشخيص النزعات السائدة في نص معين أو عند كاتب معين، وإن شئتَ فقل تحديد المميزات الأسلوبية في هذا النص، أو في نتاج هذا الكاتب"^(٨٤٧).

ولما كان هدفه تقديم بديل موضوعي يمكن على أساسه تمييز لغة الأدب من لغة العلم وتمييز لغة الشعر من لغة النثر، وتمييز اللغات المستخدمة في الأجناس الأدبية، فإنه استعان بمعادلة بوزيما A. Busemann التي تستخدم لقياس هذه الخصائص وتشخيص لغة الأدب تشخيصا كميًا، وخلاصة تلك المعادلة ان ذلك التمييز يتوقف على النسبة بين إحصائية الكلمات المعبرة عن الحدث داخل النص وإحصائية الكلمات المعبرة عن الوصف، أي إيجاد حاصل قسمة تلك الإحصائية على هذه، فإذا زادت النسبة كان الأسلوب أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وإن نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي^(٨٤٨)، وقد أُجريَ تعديل طفيف عليها — فيما بعد — حولها إلى الشكل الآتي:

(٨٤٦) لطالب المزيد منها ان ينظر في: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٩٧-١٩٨.

(٨٤٧) الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، ص ١٩.

(٨٤٨) انظر: الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، ص ٥٩-٦٠.

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال / عدد الصفات

وهو الشكل الذي ارتضاه مصلوح، لانه موائم لقضايا اللغة العربية^(٨٤٩).

وقد لقيت ممارسات مصلوح هذه، انتقادات صارمة من باحثة

معاصرة نهجزها على النحو الآتي:

أ — انها أحادية الجانب أي أنها تعتمد الإحصاء بشكل مطلق، ولا تخرج عن

دائرة النص، فلا تدع منفذا للمؤشرات الخارجية تتسلل إليها

ب — انها تبتعد عن تشخيص السمات الأسلوبية الخاصة بنص كاتب معين

أو نتاجه، فهي تبحث عن السمات العامة التي تحكم جنسا معينا من أجناس

الخطاب، عن السمات التي تخضع لها جميع النصوص العلمية، في مقابل

البحث عن السمات التي تخضع لها جميع النصوص الادبية، ثم السمات

الخاصة بلغة الشعر، والسمات الخاصة بلغة النثر.

ج — إن مصلوح، وإن ادعى أن اختياره للنصوص الأدبية التي طبق عليها

معادلة بوزيمان كان اختيارا عشوائيا، فانه ليس كذلك، فقد كان اختياره

مقصودا في سبيل الحصول على نتائج مطابقة المعادلة التي آمن بصحتها،

واخذ بها كما لو كانت مسلمة لا تناقض.

د — ان روعة اللغة الأدبية هي حصيلة تماسك كل العناصر المكونة للعمل

الادبي، وليست نتيجة ظاهرة جزئية هي زيادة الأفعال فيها على الصفات —

حسب المنطلق النظري لتلك المعادلة — بدليل أن اللغة العلمية لا سيما في

(٨٤٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٢-٦٣.

سياق التجارب وخطواتها تزداد فيها، وعلى نحو كبير، نسبة تردد الأفعال، ومع ذلك تظل على درجة عالية من الأدبية والإبداع. هـ أنها لا تُعنى برصد التنوعات الفردية بين النصوص والتي تميز نتاج شاعر من آخر، فهي تستعيز عن اكتشاف تلك السمات الفردية بالبحث عن قانون عام تخضع له جميع النصوص الأدبية، وهذا بحث خارج اهتمام الأسلوبية وبعيدا عن مطمحها وضالتها المنشودة^(٨٥٠).

(٨٥٠) انظر: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص ٧٢ - ٧٧.

الفصل الخامس

وظيفة الإنزياح

بدءاً، يمكن الإلماح إلى أن القيمة الوظيفية للبنى الشعرية تترشح عن المظاهر الموسومة بتعارضها مع قبليات راسخة في وعي المتلقي. وارتكازاً على هذا المعطى الفكري الذي يلح عليه بحثنا، فإن النص ينتدب الإنزياح لخدمة الارتكاز الشعري فيه، وعبر احتشاد الخروقات الصوتية والدالية والتركيبية تحسّ شعريّة النص بدبيب العافية، ذلك أن الإنزياح هو جوهر الفعل الشعري والرئة التي يتنفس بها.

فالإنزياح عنصر وظيفي متسيد، به تستيقظ اللغة من سباتها الدلالي الإبلاغي لتؤدي وظيفة إيحائية بعد أن تنتعش في سياقات محفزة لمفرداتها، لأنه يلقي في مائها حجر تعددية المعنى وإيحائيته، وبه - أيضاً - تُخَرَّم الحُجُب البائية، فتتأزّم العلاقات التركيبية فيها، وبه تمارس تلك اللغة ضرباً شتى من التنويعات الصوتية يُطلب منها أن تدعم ارتكازها الشعري. ومما هو مستقر، كمعطى يدعي لمحاولة اختزال الفارق بين الشعر والنثر، أن الشعر خروج باللغة إلى حيث خرق العادة والعرف وانتهاكات الصياغات والتراكيب المألوفة والعدول عن صوتيات اللغة النثرية ودلالاتها، وينبغي على هذا، أن وظيفة النثر هي وظيفة إيصالية محضة، في حين يباينه الشعر في غايته الجمالية حيث تتغرب اللغة فيه عن جوهرها

المعجمي أو الدلالي أو التركيبي والصوتي، مما يحدث لذة في التلقي جراء ذلك التغريب الذي يخيب التوقع ويولد المفاجأة.

إن الكتابات النظرية لأبرز النظريات الدلالية الحديثة تصاح لتجليه التصورات الوظيفية للغة، فتأويلية المفكر الألماني شلير مآخر (١٨٤٣م) (Shleir Macher) - مثلاً- تنطلق من تصورهما أن اللغة وجوداً موضوعياً (لغوياً)، وآخر ذاتياً (نفسياً)، أي أن اللغة، في أي نص، جانبين، وهما - حسبها - " جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته. والقارئ يمكن له أن يبدأ من أي الجانبين شاء، ما دام كل منهما يؤدي إلى فهم الآخر، وكلا الجانبين - في رأي شلير مآخر - صالحان كنقطة بداية لفهم النص" (٨٠١).

- يمكن التمييز - إذن - مع أوكدن (O.K. Ogden) وريتشاردز (I.A. Richards) بين داليتين للحدث اللساني هما:
١- المرجع: أي المشار إليه، الشيء الواقعي كما هو في حد ذاته.

(٨٠١) إشكالية القراءة وآليات التأويل: د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢،

١٩٩٢، ص ٢٠-٢١.

٢- الإحالة: أي المقابل النفسي للشيء، الظاهرة الذهنية التي يدرك من خلالها المرجع^(٨٥٢).

ونأسيساً على هذا، يكون المعنى بين الشعر والنثر هو، في الآن نفسه، متماثلاً ومختلفاً، فهو متماثل فيما يتعلق بالمرجع، وهو مختلف فيما يتعلق بالإحالة، فالشعر والنثر يحيلان على الشيء نفسه إلا أنهما يوفران طريقتين مختلفتين في إدراكه، أي حالتين مختلفتين للوعي به^(٨٥٣).

ولم يُغَرَّ بالي- أيضاً - بارتيداد التقسيم المؤلف للظاهرة الكلامية إلى خطاب نفعي وخطاب أدبي، ذلك أنه "يصنف الواقع اللغوي تصنيفاً آخر، فيرى للخطاب نوعين: ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات، ذلك أن المتكلم - حسب بالي - قد يضيف على معطيات الفكر ثوباً موضوعياً يضيف إليها - بكثافات متنوعة - عناصر عاطفية (...) فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجهاً فكرياً ووجهاً عاطفياً، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها"^(٨٥٤).

إنّ الفعل التواصل اللفظي هو حدث متعدد الوظائف، على نحو يختلف فيه أغلب اللسانيين حول عدد هذه الوظائف وقيمها، ولكنهم يتفقون، في الأقل، على إسناد وظيفتين لذلك الفعل هما الوظيفة العادية للغة

^(٨٥٢) بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٤.

^(٨٥٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٩٥.

^(٨٥٤) الأسلوبية والأسلوب، ص ٤٠.

المكتوبة وتسمى الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والوظيفية العاطفية أو الانفعالية، وهذا التفرع يتواءم مع التقسيم الكلاسيكي للحياة النفسية إلى: حياة عقلية، وحياة عاطفية^(٨٥٥).

وقد حدد ريتشاردز الوظيفة الانفعالية للغة في إطار تنشعب فيه إلى ثلاث جهات، هي:

" وجدان Feeling ويفسره بأنه موقف القائل مما يتحدث عنه.

ونبرة Tone وتعني موقف القائل من سامعه.

وقصد Intention ويعني الأثر الذي يحاول القائل إحداثه من مستمعه"^(٨٥٦).

لقد طرح كوهين تسمية هاتين الوظيفتين بـ(العقلية) و(الانفعالية) وأوجد لهما مصطلحين ملائمين هما(دلالة المطابقة Denotation) و(دلالة الإيحاء Connotation)، وشدد على وجوب فهمهما على نحو يكون فيه لدالتهما المرجع نفسه، " ولا تتعارضان إلا على المستوى النفسي. فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية، ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية مصاغتين في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء"^(٨٥٧).

وقد عرج من خلالهما على تبيان الفارق بين وظيفتي الشعر والنثر حيث تنحصر وظيفة النثر في دلالة المطابقة ووظيفة الشعر في دلالة

(٨٥٥) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٥-١٩٦.

(٨٥٦) اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٤٥.

(٨٥٧) بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٦.

الإيحاء^(٨٥٨)، وسيظهر اختلافنا مع كوهين كلما تقدمنا في دراسة هذا الجانب.

هكذا، تكون طاقة التعبير ارتكازاً على تقرير اللسانيين المحدثين أيضاً "مزدوجة في ذاتها، فمنها جدول تصريحي، ومنها جدول إيحائي، فأما الأول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوي، وأما الثاني فيستمدّها من الدلالات السياقية التي تحملها اللغة بكثافات متنوعة غير اختراقها لطبقات التاريخ ومنازل المجتمع"^(٨٥٩).

وليس المنظور الكوهيني أو اللساني المعاصر هذا، بمارق عن التصورات المطروحة قبله، فقد سبق إليه فاليري الذي كان قد ميّز - كما لاحظ كوهين نفسه - "أثرين للعبارة بواسطة اللغة: توصيل واقعة، وأحداث انفعال. وأشعر هو تأليف أو مناسبة معينة بين الوظيفتين"^(٨٦٠).

لنا أن نعاين ما مرّ، فيما أصكّه سلفنا حول وظيفة اللغة بدءاً بالمنظور الشمولي لتلك الوظيفة الذي تمثّله باقتضاب صيغة ابن جني الرائجة: اللغة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"^(٨٦١). حتى نجابه بمتصور نظري تسفر فيه وظيفة اللغة عن وجهين هما الإيصال والانفعال، وقد رَقَدَا خلف مسميات عديدة ستنتال علينا، من مثل:

(٨٥٨) انظر: المصدر نفسه.

(٨٥٩) الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٥.

(٨٦٠) بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٦.

(٨٦١) الخصائص، ج ١، ص ٣٣.

أ- (الفهم) أو (الإفهام) البياني عند الجاحظ، وقد حفت به رعاية متميزة "لأن مدار الأمر - عنده - والغاية التي يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع" (٨٦٢).

ولم تحل تلك الرعاية والأولوية من إقراره " بأهمية الطاقة الإيحائية - في الظاهرة اللغوية وهي في مصطلحه: الإشارة والتعريض والاقتصاد والكناية والإيجاز" (٨٦٣).

ب- (إيصال المعنى) عند الرماني، حيث نستحصل من معاينة قوله: " ليست البلاغة إفهام المعنى لأنه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عيب، ولا البلاغة أيضاً بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر متكلف، وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ" (٨٦٤).

إن تلك الوظيفة ليست بالدعامة الرئيسة التي تستند إليها أدبية الفعل الكلامي التي يرتهن تحققها بأن تُشَفَّع تلك الوظيفة بـ (حسن البيان) الذي تنفعل له النفس وتتأثر، وحسن البيان هذا - حسبه - على مراتب:

(٨٦٢) البيان والتبيين، ج ١، ص ٧٦.

(٨٦٣) التفكير البلاغي عند العرب، ص ٢٧٧-٢٧٨. وانظر: مواضع هذا المصطلحات في: اللبين والتبيين،

مثلاً، ج ١، ص ٤٤ وص ١١٧، ص ٢٥٥، ص ١٥٥، ص ٩٧ على التوالي.

(٨٦٤) التكت في إجاز القرآن، ص ٧٥.

"فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان وتتقبله النفس تقبل البرد" (٨٦٥).

ج- (التفهيم) و(التخييل) عند الفارابي (٨٦٦).

إن أساس الاختلاف بين وظيفة اللغة في كل من القياس البرهاني والقياس الشعري - على وفق الفارابي- يتحدد من خلال استخدام القياس البرهاني للأسماء إرادة للتفهيم، في حين لا تستعمل هذه الأسماء في الشعر بقصد التفهيم، وإنما بقصد التخييل، وهكذا فاللغة تغدو ذات مستويين دلاليين، أولهما التفهيم وهو مؤدى الاستخدام الحقيقي للأسماء، ويقتصر على هذا المستوى العلم والبرهان، وثانيهما التخييل وهو مؤدى الاستخدام المجازي لها، ويختص به الشعر فضلاً عن استخدامه للمستوى الدلالي الأول (٨٦٧).

د- (إفادة المعنى) عند الآمدي، فالحدث اللساني - طبقاً لرأيه - ملفوظ ذو غاية اتصالية قبل كل شيء، سواء أكان أدبياً أم غير أدبي، وبصياغة أممية، فإن " الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه" (٨٦٨).

(٨٦٥) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(٨٦٦) انظر: تعريقات في كتاب باري أرمينياس للفارابي في كتاب العبارة لأبي نصر الفارابي: ابن بلجة،

تحقيق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٤١، عن نظرية الشعر

عند الفلاسفة، ص ١٥٨.

(٨٦٧) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥٨.

(٨٦٨) انظر: الموازنة، ص ١٧٨.

هـ- (الإفهام والتفهم) في مقابسات التوحيدي (٣٨٠هـ) حيث ينقل عن أبي سليمان المنطقي (٣٧٥هـ) قوله:

"رُحِدَ الإفهام والتفهم معروف، وحد البلاغة والخطابة موصوف، والحاجة إلى الإفهام والتفهم، على عادة أهل اللغة، أشد من الخطابة والبلاغة، لأنها مقدمة بالطبع، والطبع أقرب إلينا، والعقل أبعد عنا (...). والإفهام إفهامان: رديء وجيد، فالأول لسفلة الناس، لأن ذلك غايتهم، وشبيه برتبته في نقصهم. والثاني لسائر الناس، لأن ذلك جامع للمصالح والمنافع، فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن، والبناء، والسجع، والتقفية والحيلة الرائعة، وتخير اللفظ، وإحضار الزينة بالركة والجزالة والمثانة. وهذا الفن لخاصة الناس، لأن القصد منه الإطراب بعد الإفهام" (٨٦٩).

وواضح أن وظيفة الإفهام التي يعين هذا المقتبس في إظهارها تقابل بوظيفة الإطراب، وكلاهما يمثلان للرؤى التي تتبناها النظريات المعاصرة.

و- (إفهام المعنى) عند العسكري، وهو إفهام مشروط بـ(التحسين) و(التمكّن) في نفس السامع والتأثير فيه. وليس بخاف أن تصور العسكري هذا انتحى ناحية النظرة المعروضة في متصور الرماني الآنف، وهي نظرة

(٨٦٩) المقابسات لأبي حيان التوحيدي: تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة: د. علي شلق، دار المدى للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، ص ٩٢.

ترتد إلى الجاحظ^(٨٧٠)، وكل فضيلتهما فيها أنهما عرضاها على نحو يعيننا على ترويضها لموافقة النظرة المعاصرة. يقول العسكري:

"ومن قال: أن البلاغة إنما هي إفهام المعنى فقط، فقد جعل الفصاحة، والكنة والخطأ، والإغراق، والإبانة سواء"^(٨٧١)، وهذا قيد أفلت منه العسكري باشتراطه أن يكون ذلك الإفهام أو الإيضاح مشفوعاً بـ (تحسين اللفظ)^(٨٧٢)، لتغدو البلاغة أخيراً - وعلى وفقه - "كل ما تبلى به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن"^(٨٧٣).

ز- (التفهم) و(التعجب) عند ابن سينا، حيث يرى أن استخدام الألفاظ المستعارة والمغيرة والمنقولة يسفر عن إمكانات شعرية يتحصل للخطاب الشعري بها تأسيس فضاء رحب من الإغراب والتغيير والرمز يبعث على اللذة، وبخلاف هذا الاستخدام، كأن يُصار إلى الألفاظ الحقيقية المستولية، تنغلق على وظيفة التفهم ويغدو القول غير شعري^(٨٧٤).

ح- (الإيضاح أو الإفهام) و (التعجب والإلذاذ) عند ابن رشد الذي يرى أن الفضيلة في أن يكون القول مؤلفاً من الأسماء الحقيقية (المستولية) والأسماء المغيرة أو الغريبة، فحين يريد الشاعر الإيضاح يأتي

(٨٧٠) انظر: البيان والتبيين، ج ١، ص ١٦٢.

(٨٧١) كتاب الصناعتين، ص ١٠.

(٨٧٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٢.

(٨٧٣) المصدر نفسه، ص ١٠.

(٨٧٤) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣.

بالأسماء المستولية، وحين يريد التعجيب والإلذاذ يأتي بالأسماء المغيرة أو الغريبة^(٨٧٥) التي تمنح المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة^(٨٧٦).

ط - (وظيفة لغوية) و (وظيفة بيانية) عند السكاكي الذي لم يستفرغ شيئاً من جهده في استيفاء التعريف بهما، ولكن السياقات^(٨٧٧) التي تحف بهما تتضافر على منحهما المعنى الذي نترصده في دراستنا الاستكشافية هذه.

ي - (البيان) و (التحسين) عند ابن الأثير الذي يبلور تصويره عن التضاييف بينهما في وقوفه على فكرة (المواضعة اللغوية) للأسماء المشتركة وهي الأسماء التي يدل كل اسم منها على مسمّين فأكثر، فابن الأثير يرى أن الغاية الجمالية أو الوظيفية التحسينية تتصدر صفحة الوظائف في عملية وضعها، إذ لو كانت غاية الوضع القصوى بيانية محضة - حسب - لاكتفى الواضع بالأسماء المتباينة التي يدل كل اسم منها على مسمى واحد، ولو كانت كذلك، أيضاً، لم تعد بالواضع حاجة إلى التجنيس الذي يراعى فيه حاجة أرباب الفصاحة والبلاغة فيما يصوغونه من نثر وشعر، مع تأكيد عدم التنافي بين الوظيفتين، ذلك إنهما يتعاقدان - على نحو خاص - للنهوض بغايات الوضع، بمعنى أن وضع الواضع للأسماء المشتركة يذهب بوظيفة البيان، وعدم وضعه لها يذهب بفائدة

(٨٧٥) انظر: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٨.

(٨٧٦) انظر: تلخيص الخطابة، ص ٥٤٧.

(٨٧٧) انظر: مفتاح العلوم، ص ٥٤، وص ٤٣.

التحسين ' لكنه إن وضع استدرك ما ذهب من فائدة البيان بالقرينة. وإن لم يضع لم يستدرك ما ذهب من فائدة التحسين، فترجح حينئذ جانب الوضع، فوضع^(٨٧٨).

ك - (التعجيب) و (الاستلذاذ) عند القرطاجني الذي يقرر: أن تحرّي اللغة بعض الإجراءات، من مثل إجراء اللواحق المصوثة على أعقاب الكلمة على وفق نظام معين إنما هو لفائدتين: -

أولاهما: الإبلاغ المتمثل بما وجود به اختلاف مجاري الأواخر أو تنويع مجاري العوافي والأسجاع، من فروق في المعاني.

ثانيهما: التعجيب والاستلذاذ بسبب تحسين مواقع المسموعات من النفوس، حيث يستجّد به نشاط السامع ذلك إن إجراء كهذا ملذوذ، لأن جرى الأمور على نظام منضبط محكم له موقع عجيب من النفس.^(٨٧٩)

إن هذه التصورات تحوم في فضاء المنجز المعاصر الذي تنزع أغلب مكتسباته النظرية إلى الاقتراب نحو رؤية وظيفية مزدوجة للغة، آن لنا أن نتبصر في ماهيتها، ونتساءل عن كيفية موضعها في النص، وعن آلية اشتغالها.

ولنتساءل - بدءاً - هل يوجب اقتضاء الضرورة الفنية تنحية (إبلاغية) اللغة عن الشعر؟ وهل أن على الشعر أن يغيب - عمداً - مرجعيات اللغة الدلالية، لكي يمنح متلقيه (إيحاءات) اللغة الشعرية فقط؟

(٨٧٨) المثل السائر، ج ١، ص ١٩-٢٠.

(٨٧٩) انظر: منهاج لبغاء، ص ١٢٢-١٢٤.

وهل يترشح عن (الإبلاغية والإيحائية) علاقة تناف وتضاد؟ أم أنهما يتواجدان معاً في علاقة تكافؤ وتتام؟ وهل ينفردان بعرش الوظيفة؟ أم أنهما يتناوبان تسيداً وهيمنة على وظائف أخرى مغيبّة ولكنها غير مستبعدة؟ ... إن الحد الذي لا ينبغي على النثر تخطّيه هو الإبلاغ أو الاتصال، وهذا يعني أن على الشعر ألا يكون إبلاغياً محضاً، ولكنه لا ينفي عن الشعر أية وظيفة إبلاغية، إذ أن على الشعر - كيما يحافظ على انتمائه القوي - أن يتواصل مع متلقيه عن طريق نحو متفرد من الإبلاغ يباين شكل الإبلاغ النثري.

ولعل هذا وحده يسوّغ نهج البعض في عدّ الشعر واحداً " من أكثر وسائل التواصل بين البشر دقة ورفاهية، وأعظمها تأثيراً في الإنسان" (٨٨٠). إن الذي أهدى للبعض تصور أن الشعر ينفذ يده من كل وظيفة إبلاغية، هو أن هذا التصور غدا منعطفاً التقت عنده أغلب الاتجاهات، فبدءاً من البحث النصوي الجمالي الذي يتغاضى عن الاحتكام إلى خارجيات النص، والذي تبناه الشكلاونيون الروس، الذين دعوا إلى أن تتركز الدراسة التحليلية " في المقام الأول على العناصر النصية، وعلى العلاقات المتبادلة بينها، وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص" (٨٨١).

(٨٨٠) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٣٨٣.

(٨٨١) مناهج دراسة الأدبية وخلفياتها النظرية، ص ٢٢.

ومروراً بالاتجاه الأسلوبى، حيث يكون التحرك " على مستوى النص الإبداعي دون النص الإخباري لما فيه من خواص تعبيرية في الصوت والتركيب أو الدلالة" (٨٨٢).

ووصولاً إلى الأسلوبية البنوية وماداتها بتفسير البنية في ذاتها، وفصم صلاتها مع ما يتأخمها.

وعلى وفق هذا التصور يشغل الدرس الأسلوبى في استنفار نوازع الجمال في اللغة، ذلك أن " وظيفة الظاهرة اللغوية - عند دارس الأسلوب - هي أن تكون لها مساهمة واضحة في قيمة النص الجمالية" (٨٨٣) انطلاقاً من كون الأديب - طبقاً لبالي - " يقوم باستعمال طوعي وواعٍ للغة... وهو ثانياً، وفوق كل شيء، يستعمل اللغة بقصد جمالي، ويناضل من أجل إبداع للجمال بواسطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان، والموسيقي بالموسيقى" (٨٨٤). وتمثلاً لهذا، تحدد مجال الأسلوبية " بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية" (٨٨٥)، ذلك أن " غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة" (٨٨٦).

(٨٨٢) البلاغة والأسلوبية، ص ٦.

(٨٨٣) في منهجية الدراسة الأسلوبية- د. عبد الهادي الطرابلسي، منشور ضمن ندوة اللسانيات واللغة العربية، سلسلة اللسانيات ٤، ١٩-١٣، ١٩٧٨، تونس، ١٩٨١، ص ٢١٧.

(٨٨٤) الأسلوب والأسلوبية- كراهم هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص ٣٦.

(٨٨٥) الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٦.

(٨٨٦) المصدر نفسه، ص ٣٥.

إن نزوع هذا الحقل إلى معاينة (ذلك التجاوز)، أرضخ إيمان البعض لشكل من أشكال التعليم بانتفاء الإبلاغ عن وظيفة الشعر واكتفاءها بغاية إيحائية محضة، وهذا ما لنا فيه رأي مختلف سيتبدى من خلال نقضنا لوجهة نظر كوهين، أو مجافاتها في أقل تقدير.

في دراسته للوظيفة الشعرية جنح كوهين إلى اختزال العلاقة بين دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء في حدود علاقة التنافي، بمعنى أن المعنى المفهومي المنبثق عن دلالة المطابقة، والمعنى الانفعالي الإيحائي لا يمكن أن يتواجد مجتمعين في حضن نفس الوعي. إذن لا يمكن للدال أن يتضمن مدلولين متنافيين. وبهذا السبب كان على الشعر أن يلجأ إلى هذا الانعطاف، كان عليه أن يقطع الدال الرابط القائم بين الدال والمفهوم لأجل استبداله بالانفعال. عليه أن يجمّد القانون القديم لأجل استخدام القانون الجديد. ليس الشعر شيئاً مختلفاً عن النثر. إنه نقيض النثر. وليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى بل إنها مسح هذا المعنى. إن الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وانبعاث اللغة^(٨٨٧).

امتدت عدوى وجهة نظر كوهين هذه إلى الخطاب العربي، فاستتبّت في متصور عبد الله صولة عن الإنزياح في البحوث الأسلوبية المعاصرة، فبنى على مسلمة واهية تقول: "إن الدوال لا تتحمل وجودها معاً في الرسالة الشعرية"، رأياً احتذى فيه خطأ كوهين يعد فيه الدلالة الحافة (الإيحائية) النقيض الصريح لدلالة التصريحية (المطابقة)، وتكون فيه

(٨٨٧) بنية اللغة الشعرية، ص ٢١٤.

المقابلة بين هاتين الداليتين " بمثابة المقابلة بين الموت والانبعاث في حياة الكلام، إذ يقوم الكلام الشعري بقتل الكلام على صعيد الدلالة التصريحية، وبعثه على صعيد الدلالة الحافة"^(٨٨٨).

والذي يتجه إلينا، أن العلاقة بينهما هي علاقة تكافؤ وتواجد وتتام، وأن الشعرية تنهض على تفاعل الحمولة الدلالية المعجمية مع الدلالة الحافة والإيحائية المتعددة، فيتوالد عن هذا التفاعل الإنزياح بفعل التصدع الكائن في بنية التوقع، ذلك أن احتشاد الدلالات على نحو غير متوقع يؤزّم العلاقات فيما بين المفردات، فيمنح النص منطلقاً مغايراً للمألوف ويتوهج شعرياً.

وإذن، فليس ثمة إمكانية لابتياق الشعرية ما لم يشغل فضاء النص بأكثر من دلالة، وبخلاف هذا، أي في حالة تفرد الوظيفة الحافة أو الإيحائية، يطاح بما يميّزه من النثر. فلو لم يستنبت الشعر من الدلالة الحافة للشيء دلالة مطابقة، واكتفى بدلالة واحدة هي الحافة، لغدت هذه الأخيرة - في النهاية - دلالة مطابقة على ذلك الشيء.

فمثلاً لو لم تُصاحب (رغوة الشباب) التي هي دلالة حافة للـدال (الشيب)، دلالة مطابقة هي (الشيب)، لم تتجاوز دلالة (رغوة الشباب) كونها دلالة مطابقة لهذا الشيء عنه.

وإذا قلنا بتغيب دلالة المطابقة وليس استبعادها، فإن ذلك سيؤول بالدلالة الحافة إلى دلالة مطابقة أيضاً أي أنها في سيرورة تحوّل أيضاً.

(٨٨٨) فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص ٩٣.

نخلص من هذا إلى أن شعرية أي كلام تقتضي تصاحب دلالة الإيحائية أو الحافة مع دلالة المطابقة، إنهما يتنازعان معاً على التواجد في عملية التلقي، ليخلقا تلك الشعرية وليست العملية بينهما عملية تموج يمسح بعضه بعضاً، ولنا أن نجترح له مصطلحاً هو (المشادة الدالية) حيث تتأهب في كلتا الوظيفتين للعراك الدلالي، يرتفع جرائه منسوب الدلالة.

إن تغيب دلالة المطابقة - إذن - هي مصادرة كوهينية غير مبررة، والأكثر نجاعة أن نقول: أن المعنى الشعري يتغرب عن معدنه المعجمي الذي يظل شاخصاً - أيضاً - ليمنح ذلك التغريب هويته.

وباستحضارنا اعتراضنا الآنف، تتبدد القناعة بتصور الغدامي عمّا يسميه " احدث الاحراف في الساهر" الذي يجاريه - حسب - مصطلح (الأدبية) عند المدرسة الشكلية، الذي يشير إلى تحول " عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول. فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات لتحل هي مكانه ^(٨٨٩).

فالمدلول القديم لا يلغى، كما تقدم، ولا ينعدم بخلاف ما يصرح به توفيق الزيدي من أن " انعدام الوظيفة المرجعية للدال يحدث في المستقبل (صدمة) و (خيبة انتظار) " ^(٨٩٠).

^(٨٨٩) الخطينة والتفكير، ص ١٦-١٧.

^(٨٩٠) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص ٨٦.

وليس لنا، بعد ذلك، إلا أن نحتاط فلا نتابع كوهين وتابعيه، في كون العلاقة بين الداليتين علاقة تناف تقوم على الاستبدال، أو علاقة تناقض تقوم على القتل والانبعاث.

إن بعض ما جاء في المقتبس السابق للغذامي، وهو قوله "فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها"، يصرف أذهاننا إلى (الغائية الذاتية) للغة الشعر، ذلك المقرب النظري الذي لا تحيل تلك اللغة - حسبه - إلا على نفسها، فهي لغة ذاتية الإرسال^(٨٩١)، ذلك أن "الاستعمال الشعري للغة يمكن تمييزه عن الاستعمالات الأخرى من خلال الحقيقة الآتية: (في الشعر) اللغة تعبّر من خلال اللغة نفسها وليست هي صفة أو وسطاً انتقاليّاً لشيء آخر"^(٨٩٢).

إن اللغة الشعرية - بمعنى آخر - تجد "تبريرها (وبالتالي كل قيمها) في ذاتها، إنها لذاتها غاية ولم تعد وسيلة، إنها إذن مستقلة، أو أيضاً، ذاتية الغائية"^(٨٩٣)، على العكس تماماً من اللغة العلمية التي تجد "تبريرها خارجها، في نقل الفكر أو في الاتصال بين البشر، إنها وسيلة وليست غاية، إنها، إذا استعملنا كلمة علمية، مغايرة الغائية"^(٨٩٤).

⁽⁸⁹¹⁾Theories of the Symbol: Tzvetan Todorov ، Translated by Cathcrine Porter، Cornell University Press ،Ithaca، New York p.272

⁽⁸⁹²⁾ Ibid p.272 .

^(٨٩٣) نقد النص، ص ٢٤ .

^(٨٩٤) المصدر نفسه.

إنّ التشديد في اللغة الشعرية يكون على الإشارة نفسها فكل ما فيها من صنعة إنما وضع ليلفت النظر إليها^(٨٩٥)، فهي - إذن - تلك " اللغة التي لا تحيل إلى أي شيء خارجها. إنها اللغة المختزلة إلى ماديتها، وحسب، إلى أصوات وأحرف، إنها اللغة التي ترفض المعنى "^(٨٩٦). أو حرفية المعنى.

وليس معنى (رفضها) للمعنى، خلّوها من أيّما عنصر حمّال للإبلاغ، ولكن معناه أن التواصل الشعري يأخذ نمطاً خاصاً من التواصل يغدو الغرض منه " - بحسب ياكوبسن - ليس إلا غرضاً في ذاته (الغائية الذاتية)، أي أن الدليل اللساني الثاني يحيل على نفسه. ومن هذه الزاوية فإن التواصل الشعري لا يرتبط بعناصرها خارج اللغة بل يكون نظامه التواصلية الخاص. ومع ذلك فإن هذه المعالجة لا تعني أنّ هناك رجوعاً إلى تصور عتيق وعازل للأدب. بل إنها أكثر تعقيداً في الواقع. فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى بل تكتفي بالهيمنة عليها. فالواقع أن النص الشعري يحتوي أيضاً على عناصر إقناعية وعناصر حمّالة للأخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية. وإذا وقعت انزلاقات في تراتبية الوظائف النصية، تبعاً لتغيير في نمط التلقي، فقد ينتج عن ذلك شعرة نص أو ضياع شاعريته "^(٨٩٧).

(٨٩٥) انظر: نظرية الأدب، ص ٢٣.

(٨٩٦) نقد النص، ص ٢٥.

(٨٩٧) البلاغة والأسلوبية - هنريش بليث، ص ٦٤.

وفضلاً عما يمدّنا به هذا المقتبس من تصور عن احتفاء الشعر بالمعنى، ونزوعه نحو الإبلاغ أيضاً، فإنه لا يمكن الحديث عن شرعية وجود للحدث اللغوي - نفعياً كان أم إبداعياً - ما لم يرتبط بإجراء دلالي أو إلزام وقائعي، كما لا يمكن تصور انفراد البثّ الفمي بتأدية وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية^(٨٩٨)، وطبقاً لهذا، فليس ثمة " شرعية لأية نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسألاً لها "^(٨٩٩).

ودون إدراك هذا لا يمكننا التسليم، مع محمد الخطابي، بالازدواجية الوظيفية للحدث البلاغي، حيث تتغيّ مظاهره الإبلاغ والتأثير، حيث يُجاء بها " من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبري قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، إضافة إلى استغلال سمات جمالية تضيف على الخطاب سمات الجمال، أي الإمتاع "^(٩٠٠).

وإذا كنا لا نتردد في قبول مسلمة، لها حظ وافر من الشيوع، من مثل: ليس الهدف الأخير للشعر هو التوصيل^(٩٠١)، فإننا - ارتكازاً على ما فات - نرتاب كثيراً في استقبال تصورٍ من مثل: ليس هناك ما يجب

(٨٩٨) نظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ١١٧.

(٨٩٩) المصدر نفسه، ص ١١٨.

(٩٠٠) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي، (بيروت - الدار

البيضاء) ط ١، ١٩٩١، ص ٩٥.

(٩٠١) انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٧٦.

توصيله في الشعر، إذ " لا توجد فكرة تحتاج بالضرورة أن تكون موضوعاً له، فعملية الإبداع في نفسها مستقلة عن التوصيل " (١٠٢).

ذلك أن هذا التصور - ناهيك عن تعارضه مع ما تبنته دراستنا ودافعت عنه - انبنى على منظور ظاهر العقم انتحى فيه جوته (Goethe) بلهجته الساخرة ناحية مغايرة، يقول: " لكي نكتب النثر لابد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثراً، ولكنه يستطيع أن يكتب شعراً، أن يبحث عن قواف ويتابع إحياءات الكلمات وتوالدها حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما - ولو لم يعن شيئاً على الإطلاق - إلا أنه يبدو دالاً على أية حال " (١٠٣).

إن التصالح على هاتين الوظيفتين، والذي مرّت الإشارة إليه، لا يعني أن البحوث اللسانية لم تُسفر عن تلامح وظائف أخر، قبل أن نأتي عليها، تجدر الإشارة إلى تصور امبرتو اكو (Umberto Eco) عن وظيفة اللغة الشعرية، فضلاً عن وقوفه عند الوظيفتين الآتيتين تحت (المرجع) و (الإيحاء) (١٠٤)، فهو لا يرى أن تقتصر تلك اللغة على (الإيحاء) فحسب، بل عليها أن تتعداه إلى الترتيب الواعي والمقصود لبعث (إيحاء موجّه)، بمعنى

(١٠٢) المصدر نفسه.

(١٠٣) المصدر نفسه.

(١٠٤) انظر: تحليل اللغة الشعرية- امبرتو اكو، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ٨٦-٨٧.

توليد نمط معين من التشفير يكون مدعاة لتوظيف المتلقي داخل النص
توظيفاً بنويّاً^(٩٠٥).

لقد أسفرت تصورات كارل بوهلر (Karl Buhler) عن النموذج
التقليدي للغة الذي يمثل المثلث التقليدي للوظائف اللسانية وهي الوظيفة
الانفعالية والوظيفة الإفهامية والوظيفة المرجعية، وكل وظيفة منها تناسب
عنصراً من عناصر الحدث اللساني وهي: ضمير المتكلم أي المرسل،
وضمير المخاطب أي المرسل إليه، وضمير الغائب أي الشيء أو الشخص
المتحدث عنهما^(٩٠٦).

ومع حلقة براغ التي تعدّ " من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير
فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنائية "^(٩٠٧)، اقترح أحد مؤسسيها، وهو
موكارومسكي، التوسع في النموذج اللغوي الذي قدّمه بوهلر، بإضافة
وظيفة رابعة هي الوظيفة الجمالية، وقد عرفها بأنها الوظيفة التي " تشير
إلى نفسها، أي تولف لغة فوقية (ميتالغة Metalanguage)، وقد امتاز هذا
الاقتراح بأنه وضع اللغة الشعرية في الطرف الآخر من لغة الإشارة (...)

⁽⁹⁰⁵⁾ Towards Semiotic research in television massage ، Umberto Eco ، in ،
Communication Studies ، John Corner and Jeremy Hawthorn(ed) ، Edward
Arnold ، 1981 ، p.145 .

^(٩٠٦) انظر: قضايا الشعرية، ص ٣٠.

^(٩٠٧) نظرية السنائية في النقد الأدبي، ص ١٢٨.

فضلاً عن أنه نظر إليها في سياق أوسع من الاستخدامات المتنوعة للغة»^(٩٠٨).

ثم أننا نظفر عند أندريه مارتيني (A. Martinet) اللساني الفرنسي الشهير، فضلاً عن الوظيفتين اللتين مرّ الإجماع عليهما، بإضافة " وظيفتين أخريين، هما:

أولاً: كون الكلام عماداً للفكر، لأنه - كما يقول - لولا الكلام لما استحق الفكر أن يسمى بهذا الاسم. وفكر لا يتجلى من خلال الكلام قد يصعب الاستدلال حتى على وجوده.

ثانياً: الوظيفة الجمالية وهي استعمال الكلام لغاية جمالية محضة وهي وظيفة ملتزمة مع الوظيفتين الأساسيتين، ولذلك يصعب تصورها منعزلة عنهما»^(٩٠٩).

أما في المنظور العربي، فثمة وعي ببعض الوظائف المضافة، منها - مثلاً - ما يمكن أن نعثر عليه في تصنيف أدونيس لوظائف الكلام في استقرائه لبعض الخطابات الموروثة، حيث يشير إلى وظائف ثلاث هي: الوظيفة الإخبارية والوظيفة البرهانية والوظيفة التبجيلية^(٩١٠).

ومنها ما أجملته باحثة معاصرة في ثلاث وظائف، ارتكازاً على حقيقة أن اللغة تتشكل، بفعل دالها الخطي، بكيفيات غير متناهية لأداء

^(٩٠٨) فن الشعر، البنيوي وعلم اللغة، ص ٢٠٥.

^(٩٠٩) النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص ٢٠٠.

^(٩١٠) انظر: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع عند العرب، ج ٣ (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣، ص ٣٩١ أو ص ٣٩٧.

وظائف مختلفة، أهمها: الوظيفة الإفهامية أو الإيصالية وهي الوظيفة التي تركز عليها اللسانيات، والوظيفة العاطفية وهي التي تركز عليها أسلوبية بالي، والوظيفة الإبداعية والجمالية وهي التي تتعرض لها - طبقاً لرأي الباحثة - الأسلوبية الأدبية^(١١١).

ويظل مشروع ياكوبسن الأكثر إحاطة وشمولاً لوظائف التواصل اللفظي الأساسية، فهو يعتمد على نموذج الاتصال السداسي ليصوغ منه تلك الوظائف. إن العناصر المكونة لكل سيرورة لسانية هي المرسل (Addresser) والمرسل إليه (Addressee) والرسالة (Message) والسياق (Context) والسنن (code) والاتصال (Contact)، ومنها يتألف جهاز التخاطب الذي يحدث الفعل التواصل الذي يوجزه ياكوبسن على النحو الآتي: "إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سياقاً تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضاً "المرجع" باصطلاح غامض نسبياً)، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، سنناً مشتركاً، كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسمّن ومفكّ السنن الرسالة)، وتقتضي الرسالة أخيراً، اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه"^(١١٢).

(١١١) انظر: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص ١٣٥.

(١١٢) قضايا الشعرية، ص ٢٧.

وقد ناسب ياكوبسن بين عناصر الحدث اللساني هذه، ووظائف عملية
التخاطب اللساني، وانتهى على مقابلتها بست وظائف أساسية هي:

١- الوظيفة الانفعالية (emotive) أو التعبيرية (expressive): وهي
الوظيفة المتمركزة حول المرسل، وتهدف على التعبير " بصفة مباشرة عن
موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن
انفعال معين صادق أو خادع (...) وتمثل صيغ التعجب في اللغة الطبقة
الانفعالية الخالصة" (٩١٣).

٢- الوظيفة الإفهامية (conative): وتتولد عن المرسل إليه، ويبد التوجه
نحوها " تعبيره النحوي الأكثر خلوصاً في النداء والأمر اللذين ينبرفان من
جهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجية في الغالب عن المقولات
الاسمية والفعلية الأخرى" (٩١٤).

٣- الوظيفة الشعرية (poetic): وتتولد عن الرسالة التي تكون فيها غاية
لذاتها، وتستأثر بالوصف والتركيز، لأن " استهداف الرسالة بوصفها رسالة
والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية
للغة" (٩١٥).

(٩١٣) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٩١٤) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٩١٥) المصدر نفسه، ص ٣١.

إن التعرف تجريبياً على الوظيفة الشعرية يتم من خلال نمطي السلوك اللفظي: الاختيار والتوزيع، حيث تسقط تلك الوظيفة مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التوزيع^(٩١٦).

٤- الوظيفة المرجعية (referential): ويولدها السياق وهو ما تحيل إليه الرسالة في الخارج، وغايتها الإبلاغ أو الإيصال.

٥- الوظيفة الميتالسانية (metalinguistic): وتتركز حول السنن المشترك بين مركب ذلك السنن (المرسل) ومفككه (المرسل إليه)، فتؤدي وظيفة معنوية أو وظيفة شرح حيث يكون الخطاب مركزاً على السنن للتأكد من أن طرفي جهاز التخاطب يستعملان استعمالاً جيداً للسنن نفسها، وأن التفاهم بينهما حاصل، كأن يتساءل المرسل إليه: (إنني لا أفهمك - ما الذي تريد قوله) أو المرسل: (أنفهم ما أريد قوله)^(٩١٧).

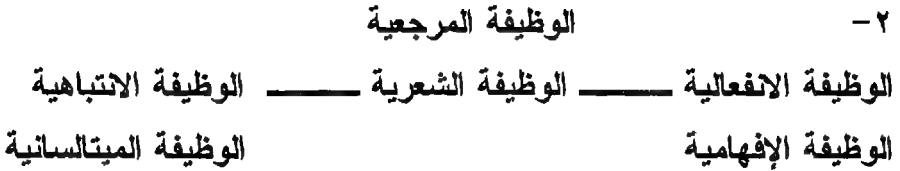
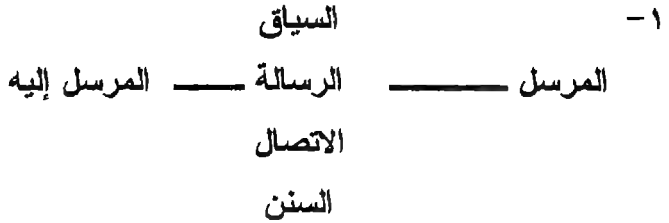
٦- الوظيفة الانتباهية (phatic): ويولدها الاتصال حين يتغيا إقامة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وتمديده أو قصمه، والنتجبت من ديمومة التواصل، والتأكد من اشتغال دورة الكلام، وتتجسد هذه الوظيفة في جمل من مثل: (ألو تسمعي)، وتوظف لإثارة انتباه المرسل إليه والتأكد من أن انتباهه لم يرتج، كاستخدام عبارات من مثل: (قل أأسمعي أو استمع إلي)^(٩١٨).

(٩١٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٩١٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٣١.

(٩١٨) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٠.

وقد أوجز ياكوبسن تصوره عن عناصر السيرة السانية،
ووظائف التواصل اللفظي التي تتصل بهما على شكل خطاطتين^(١١٩):



وفضلاً عن انفراج نموذج التواصل عند ياكوبسن عن منظومة من
الوظائف السانية لها - إلى حد ما - طابع الشمول، فإن أهم ما يميزه هو
تصوره النظري لمفهوم المهيمنة (domination) الذي يعني أن وظيفة ما،
تبرز أو تهيمن على سائر وظائف الخطاب التواصلية، فيصطبغ بها ذلك
الخطاب ويكتسب هويته وفرادته بين الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا يعني
أن بقية الوظائف تكون حاضرة أيضاً ولكن القيمة الوظيفية الأساسية تتفرد

(١١٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٧، وص ٣٣ على التوالي.

بها تلك الوظيفة المهيمنة، وهكذا فالخطاب هو جماع الوظائف اللسانية هذه، ولنزيد الأمر وضوحاً فنورد مقتبساً عن ياكوبسن:

"يولد كلُّ عامل من هاته العوامل [أي العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولخل فعل تواصل] وظيفة لسانية مختلفة. ولنقل على الفور أنه إذا ميّزنا ستة مظاهر أساسية في اللغة، سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير. إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى، وإنما يكمن في الاختلافات في الهرمية بين هذه الوظائف وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة، لكن حتى ولو كان استهداف المرجع والتوجه نحو السياق - وباختصار الوظيفة المسمّاة (وضعية) و(معرفية) و(مرجعية) - هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى في هذه الرسائل ينبغي أن يأخذها اللساني المتمعن بعين الاعتبار" (١٢٠).

وقد جاء هذا التصور حسماً لنزاع شائك بين مناصرين لفكرة: أن الوظيفة الشعرية، في الكلام العادي، تكون في الدرجة الصفر، وبين معترضين عليها، فمع ياكوبسن يكون كل خطاب مهما كانت غايته يتضمّن وظيفة شعرية. بقي إن درجة هذه الوظيفة تختلف من نص لآخر (١٢١)، ذلك أن الخطاب، كل خطاب، لابد أن يقوم على اجتماع كل وظائف التواصل اللفظي الأساسية، بما في ذلك الوظيفة الإبلاغية والشعرية، غير أن الفرق

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(١٢١) انظر: التفكير البلاغي عن العرب، ص ١٨٤.

بين أجناس ذلك الخطاب، تكون بحسب الوظيفة المهيمنة، فالخطاب الأدبي هو كذلك، لا لأن الوظيفة الإبلاغية فيه من الدرجة الصفر أو منعدمة، وإنما لأن الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة^(٩٢٢).

إذن، يمكن تعريف المهيمنة، مع ياكوبسن " باعتبارها عنصراً بؤرياً (focal) للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدّد وتغيّر العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية "^(٩٢٣).

لقد ألمح ريفاتير في مفهوم الوظيفة الشعرية عند ياكوبسن، مزية ضمنية للشعر على حساب الفنون الأدبية الأخرى، فهو مفهوم يتصل، في جانبه الكبير، بالشعر. ولكي ينفي ريفاتير هيمنة تلك السلطة الشعرية عن تلك الفنون التي اعتبرت، غالباً، تابعة ومدينة للشعر بالشيء الكثير، فقد اقترح استبدال هذا المفهوم بمفهوم الوظيفة الأسلوبية، فهذا الأخير لا يتضمن مسبقاً مزية ضمنية لأي فن من الفنون على حساب الباقي. ولم يغفل ريفاتير إسناد مهمة تنظيم العلاقات بين الوظائف للوظيفة الأسلوبية هذه، لكونها تحتل - في نظره - مركز الإرسالية^(٩٢٤).

وليس هذا فحسب، بل أن " الأهم من هذا كله، أن ريفاتير لاحظ أن هيمنة الوظيفة الشعرية في مجال الدراسات الإبداعية جعل مفهوم الأسلوب يتركز على هذه الوظيفة بالذات، لذلك كان الشعر المنظوم، دائماً في مقدمة

^(٩٢٢) القيمة المهيمنة، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص ٨١.

^(٩٢٣) انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص ١٠-١١.

^(٩٢٤) أسلوبية الرواية، ص ٦٧.

الأنواع الإبداعية من حيث الأسلوب. وقد أشار مثلاً إلى أن ياكوبسن على الرغم من إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية، فإنه يظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى^(١٢٥).

وإذا كان ريفاتير قد ألمح نجاعة في مقاربة الوظيفة البديلة، فإنه لم يلبث أن عدل عنها، فيما بعد، إلى مفهوم الوظيفة الشكلية، ذلك أنه رأى أن مفهوم الوظيفة الأسلوبية مرتبط بنظرية بعينها، ولكي يتجنب ربط المصطلح بهذه النظرية أو تلك، فقد فضل مفهوم الوظيفة الشكلية. وليس لتفضيله هذا ما يبرره، فالإشكال الذي حاول إبعاده لا زال قائماً، لأن لفظ الشكلية مرتبط بالنظرية الشكلية^(١٢٦).

وبعد ياكوبسن، طرح لوتمان (Lotman) نموذجاً آخر للاتصال، وهكذا، وعلى وفق لوتمان، ستتردد لغة الشعر بين نموذجين، أولهما النموذج اندي تنتقل فيه الرسالة من المرسل الذي يمثل الضمير (أنا) إلى المرسل إليه الذي يمثل الضمير (أنت)، وثانيهما الذي تنتقل فيه الرسالة من المرسل (أنا) إلى المرسل نفسه (الأنات ذاتها)، أي أن الرسالة هنا يبتثها المتكلم إلى نفسه، ويمثل لوتمان لهذا النوع الأخير من الرسائل بالسير الذاتية. إن الذي بعث لوتمان على الاستدراك على نموذج ياكوبسن هو أن

(١٢٥) انظر : انصدر نفسه.

(١٢٦) انظر : معايير تحليل الأسلوب، ص ١١.

هذا الأخير يفترض أن الرسالة تنتقل من مرسل إلى متلق في حين يهمل النوع الآخر^(٩٢٧).

وليس النموذج المستند إلى صيغة (أنا - أنت) بمختلف -- حسب حسن ناظم - عن النموذج المستند إلى صيغة (أنا - أنا)، فضلاً أن لوتمان لم يبرهن على اختلافهما الذي يراه هو، "فالسيرة الذاتية - مثال لوتمان نفسه - هي - في الأخير - رسالة لفظية موجهة إلى آخر، أي إلى (أنت) وإن كتبها (أنا) متحدثاً فيها عن (أنا)، فهذا لا يعني أنه لا يتحدث فيها إلى (أنت). إن السيرة الذاتية تندرج ضمن النموذج الأول (نموذج ياكوبسن) تبعاً لاستلزامها - كما في كل رسالة لغوية - ومرسلاً ومرسلاً إليه، وإن كانت هذه فرضية مسبقة، إلا أنه لا غنى لكل رسالة لفظية عنها"^(٩٢٨).

وإذا كنا قد ألمحنا إلى شيء من الشمولية والتماسك في نموذج ياكوبسن، فإن تلك الصفتين لم يُسلّم بهما البعض الذي يمكن القول - طبقاً لرأيه - : " إن الوظائف المذكورة لا تشمل جميع الاستعمالات الممكنة للرسالة، إذ يستطيع المرء أن يضيف على سبيل المثال، انوظيفية (التبجيلية) أو (التباعدية) التي تحدّد منزلة المتكلمين الاجتماعية في فعل الكلام (وهي وظيفة بارزة خاصة في اللغات التي تستخدم الشفرات الفرعية

^(٩٢٧) انظر: ال.سيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر: أمينة رشيد، ضمن كتاب مدخل إلى السيموطيقا

مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، الدار البيضاء، ط ٢، ج ١، ص ٦٠.

^(٩٢٨) مفاهيم الشعرية، ص ١٠٣.

للاحترام والتبجيل، أي أنها تستخدم نحواً خاصاً وصيغاً معجمية معينة تعبر عن هذه الوظيفة)، والوظيفة التوكيدية^(١٢١).

وبعد، فما أفضنا في وظائف اللغة على هذا النحو إلا لذريرة أن وظيفة الشعر هي مكملة لبنيته، ولا يمكننا - من ثم - أن نعين بنية الإنزياح في الشعر بمعزل عن وظيفته فيه، فالإنزياح يُكسب الوظيفة الشعرية هيمنتها على سائر وظائف الفعل التواصلية، وبه تغتنى الوظيفة الإبلاغية، أو - إن تحرينا الدقة والصواب - تغادر ارتكازاتها الدلالية المعجمية، فتمنح السياق الشعري بذخاً دلالياً أو - على نحو أدق وأصوب - إيحائياً، فاتبثاق الإنزياح في النص يحفز الوظيفة الشعرية على الهيمنة، ويبعث الوظائف الأخرى على التراجع.

ثم إن الوظيفة تمثل الزمن الثاني أو الشوط الثاني لآلية الواقعة الشعرية التي تمثل البنية شوطها الأول، فبينما يتم (عرض الإنزياح) على مستوى البنية، فإن (نفيه) - وهو إجراء لا محيد لاستراتيجية الشعرية عنه - لا يتم إلا على مستوى الوظيفة.

لقد أسلفنا إيضاح ميكانيزم الشعرية في لحظتين: أولاًهما تعرض الإنزياح حين تخرق نظام اللغة فتشوش إرسالية النص وتربك مسار تلقيه، على مستوى البنية، وهذه الحالة مدعاة لحضور اللحظة الثانية حيث يتم تأويل أو تصحيح ذلك الخرق، وبهما يعاد الانسجام إلى الرسالة حيث تتحكم الخلفية المعرفية فتسهم "بشكل فعال في تفسير العلاقة المتوترة بين القارئ

(١٢١) فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، ص ٢١١.

وبين النص وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل^(١٣٠)، وهكذا يكتسب النص شعريته على مستوى الوظيفة.

إن المرحلة الثانية هذه، هي مسلك إجرائي يُتَدَبَّ استعارياً لخدمة الارتكاز الشعري، ودون تحققها تُرَدَم الهوة التي تفصل الواقعة الشعرية عن عالم الأحلام ولا نريد هنا أن نحيل على تشابههما الكامن في أن الشعر "ينافس الحلم في أن كليهما تنشيط للذات، وتفرغ لمكبوتات، وهو بذلك إراحة نفسية من ضغوط غائصة، فيتنفس الشاعر من خلال اللغة ما يعيد توازنه النفسي إليه"^(١٣١)، وإنما نعني بالتشابه: تقاسمهما (الجانب السلبي للإبداع) أو مرحلته السلبية التي تعقبها - في الواقعة الشعرية وهو تخالف فيه الحلم - مرحلة إيجابية. وهاك بيان هذا:

إن عرض الإنزياح ليس هدفاً نهائياً للواقعة الشعرية، لأنه وسيلة للهدم والслب، الغاية هي إعادة البناء، ودون إعادة البناء التي تستم فيهما عملية نفيه أو تصحيحه وإعادة الانسجام، تفقد الواقعة كل مبرر لوجودها، ذلك أنها محكومة - ككل اللغات - بقانون التواصل، وبغياب المرحلة الثانية عن تلك الواقعة تغدو ضرباً من الهذيان، وهكذا فالأحلام والهذيان تتشابه مع الواقعة الشعرية في مرحلة (عرض الإنزياح)، ولا يختلفان عنها إلا في

(١٣٠) لساتيات النص، ص ٣٢٦.

(١٣١) دراسة في لغة الشعر - د. رجا عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ١٩، عن: البلاغة والأسلوبية - د. محمد عبد المطلب، ص ١٦٤.

كونهما لا يخضعان لمرحلة (نفي الإنزياح) أو إلغائه في المرحلة التالية^(١٣٢).

"ومن المعروف أن السريالية قد تبنت هذا التشبيه: إن الشعر والأحلام والهذيان تتقاسم جميعاً الصفة السلبية المشتركة. والكتابة العفوية التي وجدت فيها السريالية ذاتها الإبداعية الرئيسية (كذا) في الشعر ليست أكثر من تفسير الفكر لنفسه بشكل متواصل"^(١٣٣)، دون أن تسمح تلك الكتابة لمنطقها بمحاولة إعادة بنية هذا التفسير.

وبغياب عملية (نفي الإنزياح) عن الواقعة اللغوية تغدو جملة غير معقولة، وكما أحلنا إلى كوهين سابقاً، فإن الواقعة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثلان نفس المنافرة إلا أنهما تختلفان في إن أولاهما قابلة للنفي والتصحيح واستعادة الانسجام وإمكانية التأويل والفهم وثانيهما تفتقر إلى هذه القابلية، فهما - إذن - "لا يتشابهان، من ناحية البنية، إلا سلباً، أي بقدر ما تخرقان القانون"^(١٣٤).

فالواقعة الشعرية تتضمن لا معقولية في لحظتها الأولى أي في مراحل تكوير البنية وزرع المنافرة، وما معقولية الشعر تلك إلا "الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبداً بشكل طبيعي"^(١٣٥).

(١٣٢) انظر: نظرية الإنزياح عند كوهن، ص ٥٤.

(١٣٣) بنية اللغة الشعرية، ص ١٧٣.

(١٣٤) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(١٣٥) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

ولكن، ليس لنا - في حال - أن نفهم أن اللامعقولية المتضمنة تلك لا تستند إلى منطق وجيه ليس لها أن تجور على أسواره، ذلك أن لا معقولية القصيدة تلك تظل - طبقاً لكوهين - "أساسية، ولكنها ليست مجانية. إنها الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة أخرى. إن المعنى، ضمن الصورة وبواسطتها، هو في نفس الآن، ضائع ومكتشف من جديد" (١٣٦).

وعدا غير اللامعقول، لا يقف حائلاً أمام اكتشاف ذلك المعنى ووضوحه واستعادة اللغة لمثالياتها أو انسجامها سوى الغموض، الذي بسببه تتغيب عن مساحة التلقي مرحلة نفي الإنزياح، فيفقد الواقعة وظيفتها التواصلية.

في الغموض - وبقدر تعلق الأمر بهذا السياق - مذهبان: أحدهما يخرج إلى الإبهام والإحالة والمغالطة، وثانيهما الغموض الشعري، وهذا الأخير يكون قابلاً للفهم (الشعري) لأنّ على (الخطاب) أن يكون قابلاً للفهم، وإلا فقد - حسب كوهين - هذه الصفة، والنص الشعري "يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل أي يريد أن يفهم، ولكنه يريد أن يفهم بطريقة ما. إنه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية... ومن هذا لا نستطيع أن نقول بأن النص قابل لأن يفهم فهماً تاماً. ولكن هل يمكن القول لهذه باستعصائه عن الفهم؟ لا بالتأكيد، بل يمكن القول بأنه في منزلة بين الفهم

(١٣٦) المصدر نفسه، ص ١٩٤.

وعدمه. وهذا بالضبط هو المستوى الذي يرضي الشعر أن يضع فيه نفسه^(٩٣٧).

يمكن أن يتبوأ الشعر - إذن - منزلة بين منزلتين، أولاهما تخلو من أيما غموض والأخرى يمثلها الغموض المبهم، فيكون الغموض ضرورياً في لغة الشعر وعلى نحو يشكل فيها (خاصية داخلية) لا تستغني عنها، أو (ملحاً) لازماً لها - حسب ياكوبسن - ولنكرّر معه، صيغة ايمبسن: " إن مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها "^(٩٣٨).

وعلينا - الآن - أن نستدرك، فنحدّ من أمر وجوده هذا، إذ لا يعني ذلك أنه سائب دون حدود ضابطة، فعلى الغموض أن يكون محكوماً بقانون التواصل بالشكل الذي يتيح معه إمكانية التأويل والفهم. إن مبعث غموض اللغة هو أنماط الإنزياحات التي تصيبها، والتي تتشكل على نحو نتعسر فيه على المتلقي (نفيها) وإعادة الانسجام للكلام، لذلك على هذه الأنماط أن تراعي مقترب (الفهم الشعري) الآنف، الذي يضع المتلقي في منزلة بين الفهم وعدمه، وهذا ما سوّغ لشابمان (R. Chapman) أن يشترط - كيما يضمن للمتلقي قابلية فهم للرسالة الأدبية - عدم المبالغة في تلك الإنزياحات^(٩٣٩).

(٩٣٧) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٩٣٨) المصدر نفسه، ص ٥١.

(939) Linguistics and Literature ,An Introdnution to Literary Stylistics ,p:14.

وعند هذا، وبه، نكون بإزاء (الدرجة الحرجة) التي على الإنزيادات أن تراعيها، كيما تكون شعرية، هذا يعني أنه ليس كل انزياح هو شعرياً أو ذا دلالة فنية^(٩٤٠)، إذ أن من الإنزيادات ما هو شعري، بحكم ولائها لضابط تلك الدرجة، ومنها ما هو غير شعري لخرقها له.

تأسيساً على تصور كهذا، فقد صُنِّفَت الإنزيادات إلى انزيادات مقبولة، وغير مقبولة^(٩٤١). وما الإنزيادات المقبولة إلا تلك التي تخضع للمواضع التي تشترطها الدرجة الحرجة والتي تتجسد في إمكانية حدوث عملية (نفي الانزياح) التي تضمن التواصل اللغوي مع تلك الإنزيادات.

ولعل اشتراط مثل تلك الدرجة في انزيادات الواقعة الشعرية، ونجاعته، جعل موكاروفسكي يصفها بأنها (انتهاكات منظمة)^(٩٤٢)، وهذا يشير، في طرف خفي، إلى أنه ليس ثمة ما يسمى بـ(الحرية المطلقة) في الإبداع، فحتى (حرية التأليف) التي تميّز الكلام في رأي سوسير، هي حرية غير مطلقة، فقد دقق ياكوبسن مفهوم الحرية السوسيرية هذا، وخلص إلى القول: "إن مجال الحرية يكون محدوداً وضيّقاً عندما نسعى إلى خلق الكلمات بتأليف الفونيمات. ولأجل إنتاج الجمل انطلاقاً من الكلمات فإن القيود تصبح أقل، وأخيراً فإنه لأجل صياغة أقوال انطلاقاً من الجمل تتعطل القواعد التركيبية الملزمة، ويتسع مجال الحرية أمام المتحدث، هذا دون أن

(٩٤٠) انظر: مفهوم الأسلوب وملاح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، ص ١٠.

(٩٤١) Adictionery of Linguistics and Phoneties, p:91.

(٩٤٢) انظر: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤٢.

نستهين بعدد من الأقوال ذات الطبيعة النمطية ^(١٤٣). وعدم الاستهانة هذا، هو الذي يبجل (الدرجة الحرجة) فتبوءاً منزلة مهمة في عملية الخلق الإبداعي.

إن درجة الإنزياح الحرجة ضرورة ملحة، إلا أن تحديدها يظل أمراً غير دقيق نسبياً، ذلك أنها مختلفة من قارئ لآخر، ولكننا نستطيع - حسب كوهين - تعيين قيمتها المتوسطة التي يتجاوزها " تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة، وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور حاصلًا بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذه العتبة. ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون ^(١٤٤).

وعلى نحو أكثر تبسيطاً، فإن (مجاورة) هذه الدرجة، تعني الانزلاق إلى مغبة (أمراض اللغة)، فليس الخطاب الشعري وحده الذي يخلق اضطراباً داخل المعيار، فثمة الخطاب المرّضي حيث يتحقق فيه أيضاً الإنزياح " غير أن هذا الإنزياح لا تتلوه عملية نفي، نفي الإنزياح، التي تتسم بها انزياحات الخطاب الشعري ^(١٤٥).

وفي أحسن حال، فإن تلك المجاوزة، تحيل الخطاب الموسوم بالشعرية إلى خطاب موسوم (بالغربة) باصطلاح (كيليطو) الذي يرى أنه " إذا قمنا بتصنيف القائلين، فإنا لا شك سنقف على قائل معين موسوم

^(١٤٣) بنية اللغة الشعرية، ص ١٠١.

^(١٤٤) المصدر نفسه، ص ١٧٩.

^(١٤٥) نظرية الإنزياح عند جان كوهين، ص ٦٠.

بالغربة لأنه يبتعد عن التصورات المألوفة لدى مجتمع ما. هذا القائل الغريب. يظهر في عدة أشكال، فهناك المجنون والمهرج والمجذوب والساحر والشاذ والشاعر^(١٤٦)، ولا يختلف الشعر عن سائر أشكال الغربة تلك، إلا في عدم تجاوزه للدرجة الحرجة.

وما أن نَقَلْص صفحات موروئنا، حتى يُسفر عن تصورات، لنا أن نعدّها اعتماداً جنينياً لتلك المنازع المارة. ومن الدال جداً، أن ننفي - بدءاً - عن صيغة الخليل الراجعة: " الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاؤوا، وراز لهم ما لا يجوز لغيرهم "^(١٤٧)، أيّ إحياءٍ أو إشارة إلى أنّ أمراء الكلام هؤلاء ينعمون بحرية مطلقة وانفلات سافر من مواضع اللغة، وأنّ لهم سعة في التصرف في أنظمتها الصوتية والتركيبية والدلالية على نحو يصوغ قطيعة مع أصولها ومعاييرها.

إذ لا بدّ من ضوابط توقّف نزيف سوء استغلال الحرية والسعة في التصرف التي تمنحها تلك اللغة لمستخدميها، وقد وعى المنظور العربي مثل تلك الضوابط، فألمح إلى أنّ وجوه سعة العربية واتساعها و (شجاعته) و (إقدامها) على التصرف والتغيير والخرق تستند إلى مبررات ما أن تفقدها - وبغض النظر عن وجهة تلك المبررات أو عدمها - حتى

(١٤٦) الأدب والغربة، ص ٥٨.

(١٤٧) زهر الآداب وثمر الألباب: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق: علي محمد بجاي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٣٨٩هـ/١٩٩٦م، ج٢، ص٦٣٣.

يتعذر " أن يُحمَل الكلام محمل القبول أو أن يجد له في دروب الفصاحة والسلامة اللغوية مسلكاً " (٩٤٨).

ومن نماذج اشتراطها منطقاً وجيهاً تسوَّغ به نزوعها نحو الحرية، ونشدانها المرونة والاتساع، مُطالبةً بعض أقطابها بـ (ملاحظة الأصل) بين المنقول إليه في اللغة، نصطفي من الجرجاني مثلاً لذلك، حيث يشترط في نقل اللفظ عن موضوعه (مجازاً)، أن يقع " على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل " (٩٤٩).

ومنها مطالبة بعضهم - كالقاضي الجرجاني - بالألا تتعدى الاستعارة " حدّ الاستعمال والعادة " (٩٥٠) لأنها إنما تصح " وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة " (٩٥١)، وهكذا فإن استعمالها يرضخ لمواضع عدّ انتهاكها تعسفاً لا يرتضيه منطق اللغة، ولنستحظر هنا - كيما نعزّز قولنا - مقولة الآمدي: " إن للاستعارة حدّاً تصلح فيه، فإذا تجاوزته فسدت وقبحت " (٩٥٢).

(٩٤٨) مرونة العربية بين الممكن والمتحقق، ص ٤٣.

(٩٤٩) أسرار البلاغة، ص ٣٦٥.

(٩٥٠) الوساطة بين المتبني وخصومه، ص ٤٢٩.

(٩٥١) المصدر نفسه.

(٩٥٢) الموازنة، ج ١، ص ٢٧٦.

ومنها، اشتراط المقاربة في التشبيه، ذلك أنّ العرب كانت " تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، واستقامته، وتُسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه ققارب " (١٥٣).
إن المنظور الموروث إنما سطر تلك المشتراطات لنلا ينزع الشعر - بتجاوزه لها - صوب الخطأ واللامعقول، أو يجنح نحو التعمية والإغماض.

وبمطالعة متصور الفلاسفة العرب عن (الدرجة الحرجة) نظفر - أيضاً - باشتراطهم إلزامات يقوِّضون بها أية اعتبارية في الإبداع، ويحدّون بها من انفلات انزياحاته السافر، فابن سينا - مثلاً - يشدّد على وجوب تعرّض الشعر " لما يكون ممكناً في الأمور وجوده، أو لما وجد ودخل في الضرورة " (١٥٤). لذلك فهو يعدّ من (غلط) الشاعر أن يحاكي ما ليس له وجود ولا إمكان، أو أن يحاكي موجوداً لكنه حُرّف عن هيئة وجوده كأن يحاكي أيلأ أنثى ويجعل لها قرناً عظيماً (١٥٥).
وفد ترسم خطا ابن سينا، ابن رشد، فالأزم الشاعر - أيضاً - بوجوب التكلم " في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها " (١٥٦).

(١٥٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٣٣.

(١٥٤) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٨٣.

(١٥٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٩٦-١٩٧.

(١٥٦) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢١٣.

وليس يخاف أن ثمة حضوراً نسبياً للتشكّل المعاصر للدرجة
الدرجة في التصورات الموروثة تلك.

إن الدرجة الدرجة - أخيراً - اشتراط له ما يسوغه، فبمتجاوزها
يقصّر الشعر عن بلوغ غايته لعجز متلقيه عن التواصل معه والتأثر به لأنّ
قطيعةً ستقوم بينهما. هذا لا يعني أن على الشعر أن يسير على وفق
مرجعيات المتلقي ورؤياه وتوقعاته، بل على العكس من ذلك تماماً، فإن
عليه أن يُقلّق مرجعياته السائدة، وأن يُخلخل رؤيته للأشياء، وأن يحبط
توقعاته لأن القصد الشعري يكمن في إرباك وعي المتلقي لا إغائه ولا
مسايرته.

ولنفترض من موروثنا وثيقةً حُبلى بهذه الرؤى، ندعم بها ما مرّ،
تتجسد فيما أمحضه المراكشي من صياغةٍ موجزةٍ للوظيفة الشعرية تتجلى
في (الاستفزازات بالتوهمات)^(١٥٧).

إن الوظيفة الرئيسة للفن الشعري تكمن - طبقاً لشلوفسكي - في
"مناهضة عملية التعويد التي تشجعها رتابة الصيغ اليومية للإدراك"^(١٥٨)،
إنّه يهدف إلى جعل ما هو مألوف لا مألوفاً وإلى تشويه ما هو اعتيادي
طبيعي، ولكنه ليس تشويهاً سائباً أو اعتباطياً إنّه - حسب شلوفسكي -
(التشويه على نحو خلاق)^(١٥٩).

(١٥٧) انظر: الروض المريع في صناعة البديع، ص ٨١.

(١٥٨) البنيوية وعلم الإشارة، ص ٥٨.

(١٥٩) انظر: المصدر نفسه.

إن التعميد والتقليد يبعثان على الآلية ورتابة التلقي، لذلك ارتبط مفهوم الخلق الفني في عملية الإبداع " بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال وتطهيرها مما تراكم عليها من ضبابية الممارسة. فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها، وفي إحياء الكلمة بعثٌ جديدٌ للتجربة المعاشة في الذات والزمن" (١١٠). وإذا ما سجل ذلك الخلق نفيّاً لتلك الآلية أو تحطيماً لها ومناهضة لذلك التعميد، فإنه سيكسر - تبعاً لذلك - توقع تلك الآلية وذلك التعميد، وإذاً فحسب - ستكون القراءة منتجة أو فاعلة، لأنّ " التوقع يمكن أن يؤدي إلى قراءة مسطحة بينما سيجبر عدم التوقع على الانتباه" (١١١) أو يقوّيه عند القارئ وعندما يفاجأ هذا الأخير بإدراك السمات الأسلوبية في النص " يكون المسنّن عندئذ قد حقق هدفه بإيصال المقصدية - والتأثير الأسلوبي في آن" (١١٢).

ومن الدال جداً القول أنّ على التلقي أن لا ينفذ يده من كل آلية فهي ضرورة إجرائية، ولكنها لا تحيا مستقلة ما لم تُشفع بسلسلة من إحباطات، وهذه الأخيرة، غير ناجعة بمفردها - أيضاً -، ولنقتض مثلاً نوضّح به ذلك:

إن الاطراد أو الترتيب التناظري في القصيدة شكل من أشكال الآلية، وهو لا شك أيضاً يسهم في إحداث اللذة الشعرية، وقديماً تساءل جورج

(١١٠) الأسلوبية والأسلوب، ص ١١٣.

(١١١) معايير تنليل الأسلوب، ص ٢٧.

(١١٢) مقدمة المترجم حميد لحمداني لمعايير تحليل الأسلوب، ص ٦.

مونان (G. Mounin) وهو مرتابٌ مُزْمِن - طبقاً لوصف ياكوبسن - عن الطريقة التي يسهم بها ذلك التناظر في تلك اللذة، وقبل ذلك كان بودلير قد أجاب عن تساؤل كهذا، مسجلاً مثل ادغار ألان بو (Edgar Allan Poe): "إن الأطراد والتناظر يشكّان حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني، كما أن المنحنيات (المشوّهة بلطف) التي تبرز على أرضية هذا الأطراد و (اللامتوقع والفجاءة والذهول) تشكّل بدورها (جزءاً جوهرياً) من المفعول الفني أو بعبارة أخرى، (القابل الضروري لكل جمال)، لكن همنا - والكلام ليناكوبسن- قد وظّف، منذ حوالي سبعين سنة، هذا (التابل) في الشعرية توظيفاً واسعاً تحت تسميتي (التوقع الخائسب) أو (الانتظار المُحْبَط)"^(١١٣).

إن المؤلف يجنّد أدواته على نحو يطبع فيه المتلقي بالتأزم، ويعمل على إرباك تفكيره اللغوي بخلقه لبنى تعدّ مارقة عن تبعيّة الصياغات الجارية، ونافرة عن المعايير المألوفة، الأمر الذي يخيب فيه توقعه ويراوغ مراقبته.

فالمؤلف إذا ما أخرج نصّه على نحو يتوقعه القارئ، فإن الشكل الأخير للقراءة هذه سيكون مجتزأً مبتسراً، إذ يكتفي القارئ ببعض النص عن جملة، أو يعرف من بداية الجملة نهايتها، وهذا الشكل لا يُخنّ بالمعنى أو يفسده مادام (حساب التوقع) مبدأ إجرائياً ينبثق جراء علاقة انفراد بلغته التي تترابط سياقاتها ويشد بعضها بعضاً، وتتساقق أمثلتها ويسترعي

(١١٣) قضايا الشعرية، ص ٨٣.

بعضها البعض الآخر، على نحوٍ تتأثر به مراسم القراءة، وبخلاف ذلك، إذا ما أخرج المؤلف نصه على شكلٍ تخرج فيه عناصره عن دائرة مراقبة القارئ، وتراوغ ما كان ينتظره، إذ أن ذلك سيسترعي انتباه القارئ وجهده، ويكون مدعاة لنبذ القراءة العجلى، وتعطيل القدرة على الاستنتاج لديه بإقصاء التوقع الذي يسطح القراءة^(١١٤).

وتأسيساً على مقرب كهذا، يعول ريفاتير في التفريق بين الكتابة المعبرة أو التعبيرية والكتابة العادية، فالكتابة المعبرة - حسب - تستفرغ جهدها في استيفاء لوازم إقصاء التوقع، فتمنع القارئ من أن يستنتج أية سمة مهمة، أو يتنبأ بها " ذلك إن إمكانية التنبؤ قد تؤدي إلى قراءة سطحية، في حين أن عدمها يجبر على الانتباه: أي أن عمق التلقّي يكافئ عمق الرسالة"^(١١٥) في حين أن الكتابة العادية تتسربل بإمكانية التنبؤ هذه، فلا شيء يخيّب للقارئ ظناً، وليس ثمة إرباك مائل في عملية التلقّي بسبب من حساب التوقع.

وإنما يخيّب التوقع ويحبط الانتظار بسبب " اصطدام القارئ بجملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب "^(١١٦) الذي يتنازعه - حسب ياكوبسن - نظامان اثنان: القاعدة التقليدية والتجديد الفني بوصفه انزياحاً عن هذه القاعدة " فالتجديد يدرك فوق خلفية التقليد. ولقد برهنت الدراسات

(١١٤) انظر: الرجه والقفا، ص ١٣٧-١٤٣.

(١١٥) معايير لتحليل الأسلوب، ص ١٢٩.

(١١٦) الأسلوبية والأسلوب، ص ٨٥.

الشكلانية أنّ هذا التوافق بين الإبقاء على التقليد والانتقطاع عنه، هو ما يشكل جوهر كل عمل فني جديد^(٩٦٧)، إذ عن طريق تداخل المتوقع المتجسد في التقليد، واللامتوقع الذي تمثله الانتقطاعات ينشأ المنبّه الأسلوبي^(٩٦٨).

إن تأجيج اللمحة الشعرية في النص - أي نص - مرتّهن بإقصاء التوقع أو بإحداث المفاجأة التي تنبثق عن تلقي النص جراء توتر علاقته اللسانية أو الرؤيوية بفعل الإنزياح. ينبغي - إذن - تنحية (التوقع) و (التنبؤ) عن القراءة، لنتلافى بها التسطح، وندعو المتلقي إلى الاستنفار، ونستثير انتباهه، وما ذلك إلا بإحداث المفاجأة، فهي مستقر الأسلوب ومداره، وحيث أنّ الأسلوب كامن في المفاجأة، " فإن المفاجأة تكمن في توليد اللامتظر من المنتظر"^(٩٦٩)، حسب ياكوبسن، وهذا ما كان تصوّر ريفاتير عن الأسلوب قد انتمى إليه، فهو لا يرى الأسلوب إلا في غير المنتظر^(٩٧٠).

إن إدخال اللاتوقع يصدّم القارئ، فيجذب انتباهه ليخلق فيه (مفاجأة) تتحدد على وفقها قيمة الخاصية الأسلوبية للسياق، فهذه الأخيرة " تتناسب - طبقاً لريفاتير - مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث

(٩٦٧) القيمة المهيمنة، ص ٨٧.

(٩٦٨) انظر: الوجه والقفاء، ص ١٦٩.

(٩٦٩) الأسلوبية والنقد الأدبي، ص ٤٣. أو الأسلوبية والأسلوب، ص ٨٦.

(٩٧٠) انظر: دليل الدراسات الأسلوبية، ص ٣٧.

كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق^(١٧١)، فالمفاجأة - إذن - ترتبط بعنصر التوقع، وتتبع منه، و "تستند أساساً إلى تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية عن مسارها المتوقع وخلخلة بنية التوقعات امنتشكلة في ذهن المتلقي"^(١٧٢).

أما كيفية تشكّل بنية التوقعات تلك، وسبل خلخلتها، فإن ياوس يستفرغ بعض جهده في استيفاء لوائمه، من خلال اجتراحه لمفهوم (أفق الانتظار) الذي يمثله الحصيل الجمعي للبنى الملموسة للنوع الأدبي التي اطلع عليها المتلقي، فعندما يطلع ذلك المتلقي على مجموعة أعمال، تنتمي إلى نوع أدبي معين، فإنه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها، وعندما يطلع على عمل جديد ينتمي إلى النوع نفسه، فإنه - أي المتلقي - ينتظر أن يجد فيه العناصر نفسها التي سبق له أن فرزها بصورة ضمنية، وذلك هو ما يسمى بـ(أفق الانتظار) الذي يتنوع بتنوع الأنواع الأدبية، فكل نوع أدبي يفتح (أفق انتظار) خاصاً به^(١٧٣). ففي الشعر - مثلاً - تحفز اللغة الشعرية متلقيها على محاورة مرجعياته اللغوية والثقافية، لينتهي من تلك المحاورة بأشكال من اللاتوقع واللاحتمال في عملية تلقيه، إذ أنه سيخيب ما كان يتوقعه وينتظره^(١٧٤).

(١٧١) الأسلوبية والأسلوب، ص ٨٦.

(١٧٢) جدلية انخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين. بيروت،

ط١، ١٩٧٩، ص ١١٠.

(١٧٣) انظر: الأدب والغربة، ص ٢١.

(٩٧٤) Towards Semiotic research in television massage ,p:146.

فالشعر يستمد جرعة الحيوية من الإنزياح الذي يشكله النص حين يحطم انطباعات المتلقي السابقة، وذلك بسعيه (أي الإنزياح) نحو العصف بـ(البنية/ النمط أو النموذج) المتشكلة في حصيل المتلقي المعرفي اللغوي والرؤيوي، لتغدو بنية إبداعية تُوسَم بتعارضها مع الشائع في ذهن المتلقي الذي سيخفق - والحالة هذه - في حساب التوقع، مما يشوش إرسالية النص.

إن النص الإبداعي حين يعمد إلى إقصاء التوقعات، يجعل انتباه القارئ يتأهب لمشادة تبتغي عقد مصالحة بين البنى التي وجود بها ذلك النص، والبنى المُستنتَقة من مرجعيات القارئ المعرفية، أي تحدث مشادة بين البنى المطروحة والبنى المتوقعة مما يحدث توهجاً أسلوبياً. فالشعر - مثلاً - يحقق المتعة حين " يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه، وذاكراته، ويؤزّم علاقته باللغة " (٩٧٥)، مُحدثاً ما يسمى بـ(الفجوة) التي تنشأ - عادة - بين اللغة الإبداعية المنجزة، واللغة المُحتَمَلة التي يحتمل استعمالها في التعبير البسيط والعام، هذه الفجوة - حسب جيرار جينيت - يكفي أن تقوم في ذهن المتلقي لكي يتم تحديد فضاء الصورة البلاغية، لذلك يرى أن روح البلاغة كلها تكمن في الوعي بتلك الفجوة (٩٧٦).

(٩٧٥) - لذة النص - رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١،

١٩٨٨، ص ٢٢.

(٩٧٦) انظر: البلاغة والأسلوبية - هنريش بليث، ص ٦٥.

إن الوعي بتلك الفجوة أو الفراغ الذي تخلقه المفارقة بين ما هو محقق وما هو محتمل، يتيح للمتلقي معالجة تلك الفجوة أو الفراغ بملئها بواسطة تنويل تلك الصور، أو إعادة ترجمتها إلى بنيات لسانية مطابقة للمعيار^(٩٧٧)، أو للسنن المرجعي لذلك المتلقي، ويجدر - هنا - التأكيد أن هذه السنن أو الإطار اللساني لمرجعية مفكك سنن النتاج الأدبي يتغير مع الزمن، وهذا التأكيد، توافر عليه ريفاتير^(٩٧٨)، في مفهومه عن (القارئ الجمع) الذي مكن السر في اعتماد ريفاتير عليه " هو ذلك التفاوت الحاصل بين واقع النص الثابت واختلاف وتباين القراء في قراءته بفعل تطور السنن وما يحصل من تعارض بينه وبين سنن النص، وفي جميع الحالات يكون الأسلوب غير واقع على النص ولكنه موجود في سياق تفاعل القارئ مع النص"^(٩٧٩).

واهتمام ريفاتير بالقارئ على هذا النحو، وجَّعه شرطاً ضرورياً في تحديد الواقعة الأسلوبية يقرّبه كثيراً من جمالية التلقي، فما مفهوم (القارئ الجمع) - في اعتقاد حميد لحداني - إلا تركيز لمفهوم أفق الانتظار المعتمد لدى ياوس (H. R. Jauss)^(٩٨٠).

لنا، أن نمسك بدلالة ما مرّ صريحاً في مفهوم آخر قال به ياوس - أيضاً - هو مفهوم (المسافة الجمالية esthetic distance) الذي يشير

(٩٧٧) انظر: المصدر نفسه.

(٩٧٨) انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص ٢٩.

(٩٧٩) مقدمة المترجم حميد لحداني لكتاب معايير تحليل الأسلوب، ص ٧.

(٩٨٠) انظر: المصدر نفسه.

إلى " البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وأنه
ليمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على
الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه. وهنا أكد ياكوبس على
أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تُمنّي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ
الآثار الأخرى التي تُرضي آفاق انتظارها وتلبّي رغبات قرائها المعاصرين
هي آثار عادية تكتفي، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء
والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء" (١٨١).

إن نزوع الشعر نحو تشويش إرسلته بما يزرعه فيها من إحباط
لمرجعيات المتلقي أو خيبة لما يتوقعه، يُثري العمل لأنه يشد انتباه ذلك
المتلقي لتلك الإرسالية جراء مفاجأته التابعة للتوقع والمنبثقة عنه في آن،
وعلى نحوٍ تصوير فيه المفاجأة أكثر تأثيراً في متلقيها متى ما كانت - كما
مرّ أنفاً - غير متوقعة. إن مستقر اللاتوقع أو منبعه يكمن فيما تسجله
اللغة من انزياحات دائبة عن الوعي السائد.

إن تلك الإنزياحات تحدث اللذة الجمالية في متلقيها، ذلك أن بعض
الانقطاعات أو التصادمات تتأهب للتضاييف في سياقات لم يسبق لها أن
ارتادتها، أي أن اتصالاً حميمياً وغير معهود يُنقذ بين القوانين
المتنافرة (١٨٢).

(١٨١) في مناهج الدراسة الأدبية: حسين الواد، سراس للنشر، تونس، ط٢، ١٩٨٥، ص ٧٧.

(١٨٢) انظر: لذة النص، ص ١٦.

وإلى هذا التصور يمكن أن نعزو قوله بعض الأدباء: "يا لشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوماً على أن يجمع بين كلمتين لم يلتقيا من قبل على الإطلاق" (٩٨١). على أن (جَمْعاً) كهذا ترتعن مشروعيته بمدى موافقته مشترطاتٍ يسطرها الإبداع أو يسوغها على نحو أدق، أي أن اللغة الشعرية هي جماع ما هو مسموح به متعارف عليه، وما هو محظور إلى الحد الذي يمكن فيه للإبداع أن يسوغه على ما يرى بول فاليري (٩٨٤).

إن الصياغات النظرية الموروثة تتبدى فيها القدرة على تمثّل جلّ هذه الثيمات المعاصرة. لقد وعت تلك الصياغات بوجوب حدوث المفاجأة - على النحو الفائت - وبضرورة كسر التوقع. وقد جثم خلف تصوراته تلك، الإنزياح الذي تجاوبت أصداؤه في مصطلحات أو مفاهيم أخرى.

ولنأخذ تصور الجاحظ عن التوقع، وعن الوسائل الإجرائية التي يُجاء بها لتبطله، فتحدث - إذاك - الدهشة والمنفعة الجمالية، حيث يقول:

"إن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعد" (٩٨٥).

(٩٨٣) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٤٥٦.

(984) The Art of Poetry, p:172.

(٩٨٥) البيان والتبيين، ج ١، ص ٨٩.

وتنضوي في الإطار ذاته بعض ممارسات الفارابي النظرية، ومنها تلك التي يرى فيها أن من حدّق الشاعر في صنّعه أن " يجعل المتباينين في صورة المتلازمين " (٩٨٦).

وتنكبّ رؤى ابن سينا - عبر احتشاد أو تعدّد زوايا النظر إلى هذا الأمر - لتلمّي قناعةً أخرى بضرورة إبعاد التوقع عن سوح التلقّي، حتّى أنّه ليعدّ كسر التوقع أو إحداث المفاجأة إجراء لا محيد عنه لإحداث الإقناع أو التصديق الخطابي، لذلك لا ينبغي مباشرة الوزن الشعري - على وفق رأيه - في فن الخطابة، ذلك أن الوزن ينشّط خطّ التوقع بعودته الرتيبة وتكراره، ولا ينبغي أن يُقرن بها عدد إيقاعي، ذلك " أن الناس يلحظونها حينئذ بعين الصناعة والتكلف، وأنّه إنّما يفعل فعله لما صنع عليه من تلك الصنعة، أفرغ فيه من ذلك القالب، وأنّه من جملة ما صنع ليتعجب منه، ويتخيل عنه لا لإيقاع التصديق " (٩٨٧).

فالتوقع - هنا - يصرف الهمة عن مواصلة التلقّي الذي يفقد - حين يكون النص متوقعاً ومفروغاً منه - لذّته ونشوته الجمالية، لهذا لا يتوائم (الوزن) المتوقع وطبيعة الإقناع في الخطابة، لأنّ حشمة الوزن تدفع الناس إلى " شدة صرف الهمة كلّها إلى تفهمه، فيسبقون اللفظ، ويفهمون

(٩٨٦) في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧.

(٩٨٧) الخطابة، ص ٢٢١-٢٢٢.

الغرض قبل الوصول إليه، فيعرض عن ذلك أن لا يلتذّ به حين ما يسمعون به يكون كالفروغ منه، ويعرضونه بذلك للتعقب «(١٨٨).

ولهذا الأمر يستثمر الشعرُ التّخييلَ والتّعجب والإغراب في فضاءاته، ليبعد بها عن التّوقع بإحداث سلسلة من المفاجآت. وقد تجلّى وعي ابن سينا ذلك في أكثر من مظهر، ولا أدلّ على هذا من قوله:

"الناس أطوع للتّخييل منهم للتّصديق، وكثير منهم إذا سمع التّصديقات استنكرها وهرب منها، وللمحاكاة شيء من التّعجب ليس للصدق لأنّ الصدق المشهور كالفروغ منه، ولا طراء له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذ أصرف عن العادة، وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التّصديق والتّخييل معاً" «(١٨٩).

ومن أشدّ التصورات تكهّناً بمفهوم المفاجأة، فيما يقوله الجرجاني: "إنّ مبنى الطّباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صباغة النفوس به أكثر، وكان بالشّغف منها أجدر" «(١٩٠). وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستطراف والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للناسف من المسرّة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشّينين مثلين ختباينين ومؤتلفين مختلفين» «(١٩١). "وأعلم أنني لست أقول لك أنك متى ألقت الشيء

(١٨٨) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

(١٨٩) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

(١٩٠) أسرار البلاغة، ص ١١٨.

(١٩١) المصدر نفسه، ص ١١٦.

ببعيد عنه في الجنس على الجملة قد أصبت وأحسنيت ولكن أقول بعد تقييد وشرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولاً وتجد الملائمة والتأليف السوي بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً^(١٩٢).

أما ابن رشد، فتصوره هو الآخر، بدا مدعنا لهذه الرؤية، فهو يرى أن الإقناع والتصديق في الخطابة يدين بكل إجراءاته للمفاجأة أو الانتظار المحبط الذي ننقاد معه إلى اللذة الجمالية، لهذا استبعد الوزن الشعري عن الأقاويل الخطابية، لأنه، وبسبب عديته الثابتة وتكراره، يهدي لقارئه عمليات نمطية تتوافق مع توقعه وانتظاره. أن خلوّ تلك الأقاويل من الوزن العددي يشدّها إلى ميدان الإقناع، ذلك أن الوزن يبطل عنصر الإقناع، لأسباب ثلاثة:

" أحدهما: أن يقع في نفس السامعين أن القول قد دخلته صناعة ما وحيلة حتى يظن أن الإقناع إنما يأتي من قبل الصناعة لا من قبل الأمر نفسه.

وثالثي: أن تظن أنه قصد به التعجيب والإلذاذ واستفزاز السامعين بذلك فيقع القول عندهم موقع ما قد غولطوا في الإقناع به.

ورابعاً: أن القول الموزون إذا ابتدأ القائل بصدوره، فهم منه السامع عجزه للمناسبة التي بينهما والمشاكلة قبل أن ينطق به القائل. وإذا نطق به

(١٩٢) المصدر نفسه، ص ١٣٨-١٣٩.

بعد، فكأنه لم يأت بشيء لم يكن عند السامع من قبل، فيقبل لذلك إقناعه" (٩٩٣).

ويلمّ القرطاجني بـ (مفاجأة المتلقي) التي يفرزها التخيل بما يقترن به من إغراب، لأن " الاستغراب والتعجب - حسبه - حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قويّ انفعالها وتأثيرها، فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته" (٩٩٤). ولنتذكر، في هذا السياق، وعلى وجه الخصوص، تصوّره عن (الصورة الالتفاتية) الذي يضطلع بالكشف عن وعيه بأهمية المفاجأة في عملية التلقي، فالالتفات - حسبه - هو " أن يجمع بين حاشيتيّ كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وأن ينعطف من إحدهما إلى الأخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسطة تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة التحول" (٩٩٥).

إن التباين الحاصل بين قطبين غير أليفين، والخالق لفجوة حرياً بالمتلقي أن يملأها، يُعزّز شعرياً بارتكازه على شكل من أشكال (الكمون) و(التخفي) بحيث لا يتسنى للمتلقي مصافحته واستظهاره إلا بعد لأيٍ ومناورة، وحالما تكون القيمة المترشحة عن كل هذا هي الفهم أو التأويل الشعري فإن الأثر المصاحب لها، سيكون الإلذاذ أو المتعة الفنية.

(٩٩٣) تلخيص الخطابة، ص ٥٨٩.

(٩٩٤) منهاج البلاغة، ص ٧١.

(٩٩٥) المصدر نفسه، ص ٣١٥.

وإذا ما امتحنا الموروث على ذلك التصور المعاصر، فإننا نجابه -
فيه - باحتشاد ما يمكن أن نعدّه أصلاً يرتدّ إليه ذلك التصور، ولندلل على
ذلك بوجهة نظر عبد القاهر الجرجاني إذ يقول:

" إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي بعد أن يحوجك إلى
طلبه بالفكرة وتحريك خاطر له والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف كان
امتناعه عليك أكثر وإبائه أظهر، واحتجابه أشدّ. ومن المركز في الطبع
أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان
نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به
أظن وأشغف (...) فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية
وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلاف ما
عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق
من لفظه إلى سمعك، فالجواب أنني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما
أردتُ القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله:
فإن المسك، بعض دم الغزال" (١٩٦).

ويمكن لرؤية أبي إسحاق الصابي عن غموض الشعر، أن تصلح
لتجلية ذلك التصور، يقول: " وأقصر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا
بعد مماثلة منه" (١٩٧).

(١٩٦) أسرار البلاغة، ص ١٢٦.

(١٩٧) المثل السائر، ج ٢، ص ٤١٤.

ويمكن - أيضاً - أن نجد ظلاً شفيفاً لهذا التصور في قول

السلجماسي:

" فالنفس تشرب، وتنزع إلى تصور معنى المدلول عليه باللفظ، فإذا حاولته، فاتبهم عليها هالها الأمر، وطمحت فيه كل مطمح، وذهبت في تأويله لاتساعه عليها كل مذهب " (١٩٨).

وعلى وفق التصور المعاصر، فإن المتلقي يمارس ضروباً شتى من إقصاء المعاني الظاهرة المتنافرة، للكشف ما يحتجب خلف أسوارها من معان كامنة، وتبديد الغامض للوصول إلى الوضوح الشعري، بعد إمعان أو مماطلة هادئة، هي أصلاً إجراء واع يكرسه المبدع لغاية إيقاع التأثير وإحداث اللذة الجمالية.

ويمكن لتصور كهذا أن يجد نضجه في صياغة نظرية معاصرة،

تقول:

" إن المعادلة ما بين وضوح الصور وجلاتها، وما بين تأثيرها تظل عكسية دائماً. فكلما وضحت الصورة أكثر فأكثر قل تأثيرها في قارئها بسبب كونها تكشف في فترة زمنية قليلة جداً عن كل أسرارها وعلاقتها الخفية، فلا تدعو متلقيها يتأملها تأملاً دقيقاً " (١٩٩).

(١٩٨) المنزع البديع، ص ٢٦٧.

(١٩٩) تطور الشعر الحديث في العراق - د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، ط ١، ١٩٧٥،

ص ٤٨.

إن هذا الإجراء يبطل من تلقى الإرسالية الشعرية لأنه يفاجئ السنن المرجعي للمتلقى بسلسلة من الإحباطات، مما يحفز على عقد مصالحات بين إطاره المرجعي وما يعارضه، ليعيد إلى اللغة الشعرية وظيفتها التواصلية المتراجعة بفعل تلك السلسلة التي لولاها لفقدت جمالية التلقى نبضها، لأنها - إذاك - ستندفع إلى مضايق التعويد والطابع الآلي، وهذا ملمح يسوّغ لنا تكراره هنا، أننا نريد أن نخلص منه إلى أنهما - أي التعويد والآلية - بمثابة أنظمة وتعتيدات جاهزة، وبديهيًا، أن التعقيد موت، والنظام تسوير وتحجيم، وتسوير الإبداع يعني التجني عليه لأنه إنما ينبني على الرفض المطلق ويخضع لعمليات (تغيير) مطلقة ودائبة، ينهض (الإنزياح) بأعبائها.

إن شعور المتلقى باللذة أو المتعة يرتهن بأحداث تغيير في إطاره المرجعي، وهذا التغيير يعدّ نفيًا للرتابة وبعثًا لحياة جديدة في عملية التلقى حيث يسري في أوصاله دم جديد.

فتمة - إذن - اشتراط حتمي بين المتعة والتغيير، إذ لا متعة دون تغيير، إذ لو كان النهار سرمدياً ما أينعت الأرض، وكذا لو كان الليل سرمدياً، وإنما أينعت لتعاورهما عليها^(١٠٠).

إن هذا يعيد إلى أذهاننا معالجة الفلاسفة المسلمين لمصطلح (التغيير) التي سبقت الإحالة عليه في فصل (الأصول والمقولات)، فقد شكل

⁽¹⁰⁰⁾ Poetic Diction, a study in meaning, Owen bar- field, London, 1979, p:178.

عندهم عضباً للبحث عن الشعرية أو (فعل الشعر)، وانتهوا به إلى أن الألفاظ المغيرة " تعطي في المعنى جودة إفهام و غرابة ولذة " (١٠٠١).

ولم يقف القدماء عند (اللذة) التي ما كانت (المفاجأة) سوى عتبة توصيل إليها، بل طلبوا وراءها تحفيزها النفس على فعل ما، بعد أن يكون الشعر قد أسبغ على ذلك الفعل (تحسيناً) أو (تقبيحاً)، ففي حديث الفارابي عن التخيل الذي تركز عليه صناعة ما هو شعري، يصرح بأن " جودة التخيل يُقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب عنه أو النزاع إليه والكرهية له وإن لم يقع به تصديق " (١٠٠٢).

وَمُ يتكرر منظور خلفه ابن سينا عن الإفضاء بمثل هذا، فالمقدمات الشعرية - حسبه - " تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة " (١٠٠٣) " لأن عمادها الكلام المخيل الذي " تدعن له النفس فتبسط عن أمور وتقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل لها انفعالاً نفسياً غير فكري " (١٠٠٤)، وينضوي حديثه عن المحاكاة تحت مظلة هذا، حيث يرى أن كل محاكاة " إما أن يقصد بها التحسين، وإما أن يقصد بها القبيح " (١٠٠٥).

(١٠٠١) تلخيص الخطابة، ص ٥٤٧.

(١٠٠٢) فصول إلمدني - الفارابي، تحقيق: د. م. دنلوب، طبعة جامعة كمبودج، ١٩٦١م، ص ١٣٤-١٣٥.

عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٢٠.

(١٠٠٣) عيون الحكمة - ابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة،

١٩٥٤، ص ١٣-١٤. عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١١٤.

(١٠٠٤) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.

(١٠٠٥) المصدر نفسه، ص ١٦٩.

وإذ نصل إلى القرطاجني، فإن صياغةً تستكنه ذلك المنتج النظري،
تَمَثَّل في تعريفه للشعر تقول:

" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحجب إلى النفس ما قصد
تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه،
بما يتضمن من حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوره بحسن
هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل
ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب" (١٠٠٦).

(١٠٠٦) منهاج البلاغ، ص ٧١.

يمكن إجمال نتائج هذه الدراسة على النحو الآتي:

— إن الإنزياح مصطلح ذو فاعلية إجرائية، متمكن من الاصطلاحية، بوصفه تجليا لبنية مفهومية محددة الدلالة في ممارساته النصية، بحيث لا يغني غناءه من تلك المنظومة التي ينوجد فيها.

— طبعت البحث في الإنزياح (إشكالية) تتجسد في شبكة (الدوال) التي تشير إليه، على نحو تتنازع فيه الدول للظفر بحق الإطلاق، ولكن تلك الدوال ظلت عاجزة عن تمثيل ثيماته، كما ان المشتغلين به لم يفلحوا في إشاعتها على نحو تكتسي فيه الاستقرار والثبات العلمي. وهكذا فالمفهوم لا تستغرقه تسمية واحدة، ولعل المجانية الاصطلاحية انبثقت تحت ظل الترجمة العربية لهذا الاصطلاح، وقد سعت الدراسة إلى توحيد المصطلح وضبطه وبلورته، وتبني مصطلح واحد، تم إرساؤه من بين تلك التعددية الشاخصة، بعد أن عرضت مسوغات تغييب تلك التعددية، ودواعي اختيار الإنزياح بوصفه مصطلحا مهيما ناجزا.

— نظرا لترامي مدارات توظيف الإنزياح، حتى لتكاد تشمل كل أشنال الخرق التي تصيب اللغة، ولتنزكه في إطار يتوفر على جهاز من المفاهيم تصالحت عليه الحقول المعرفية بوصفه اشتراطا لا مناص عنه لتحقيق الإبداع في الأدب والفن، فانه ليس يسيرا اجتراح تعريف للإنزياح يكون جامعا مانا لمقولاته المتداولة.

— إن الإنزياح بوصفه متصورا لم يتنكر له الخطاب النقدي والبلاغي العربي وان المرجعيات الموروثة تحفل بالرؤى المعاصرة عنه.

— امتلكت النظرية العربية اصالتها، فلم تكن أسيرة التقليد، فهي لا تقوم على قطيعة ابستمولوجية مع التراث، فعبير احتشاد المناظرات المعقودة بين التراث والمعاصرة، أفضت الدراسة الى انها ينزعان الى الاقتراب او الغرق في التشابه على بعد الشقة بينهما، فقد تقصت الدراسة الأصول

النظرية لدوضوعها، وبحسبها الكشف عن المفاهيم المتناثرة المتبددة التي تؤسس خلفية معرفية للإنزياح.

— إن الإنزياح يتخلق في كل حقل من حقول المعرفة. على نحوٍ يشكل فيه ذلك الإنزياح الرئة التي يتنفس بها الحقلُ إبداعه.

— إن ممارسات الإنزياح ومكتسباته الإجرائية في كل مجال أو اتجاه معرفي تتشكل في ضوء بصمات التشكل المعرفي لذلك المجال أو الاتجاه، ويتنوع على وفق تنوع المنهجيات المتبعة في كل مجال.

— أظهرت الدراسة علاقة الشرعيات المتعددة بالإنزياح، ثم استجوبت — على نحو خاص — شعرية (أبو ديب) بوصفها أنموذجاً للشعرية، ووقفت على مقترباتها النظرية والإجرائية التي تنتمي إلى الإنزياح أو تتوحد معه، ورصدت التناقض أو التنافي الحاصل بين منطلق تلك الشعرية الذي يتشرب المنحى البنيوي أو اللساني، وبين الغطاء التنظيري (البنيوي — الرؤيوي) الذي هيأه أبو ديب لمشروعه، وتوقفت عند الإنزياح في هذا المشروع وكيفية تشكله فيه، وعملية استثماره.

— حاولت الدراسة نفي الإيمان الراسخ عند البعض بأن تحقق الإنزياح في شعرية أبو ديب هو رهين المستوى (اللساني)، إذ أن ثمة ما يحظر القناعة بمثل هذا الإيمان، وقد أفاضت الدراسة فيه.

— حاولت — أيضاً — أن تبعد عن شعرية كوهين ما اطمأن بعض المتصور العربي عذها، إلى وسمها به، وهو كونها (لسانية صرفة). فقد أطاحت بمثل هذا التصور جملةً من الريب أتت الرسالة عليها.

— في حقل الأسلوبية رصدت الدراسة إطارين ينتزل الإنزياح فيهما، أولهما تتلبس فيه الأسلوبية مع الإنزياح في معناه، وثانيهما يُعَين فيه الإنزياح بوصفه مصطلحاً ضمن جهازها الهلامي الذي لا يزال يهفو إلى الدقة والاستقراء. ومن خلال هذين الإطارين، توافرت الدراسة على التصورات

النظرية للإنزياح المنبثقة عن علاقته بالأسلوبية، فرصدت في هذه الأخيرة ثلاثة اتجاهات انبنت منطلقاتها المبدئية، على وفق طبيعة التعالق فيما بين مكونات النموذج التواصلية، فلاحظت أن الإنزياح يبسط ظله على كل اتجاه منها.

— إذا كانت أسلوبية بالي قد تميزت بانتحاءها ناحية لسانية، بدراسة الواقعة اللغوية، أي دراستها لوقائع (اللغة) لا (الكلام)، فإن ما يفرقها عن اللسانيات، هو أن جهدها مكرس لاستشراف الناحية الوجدانية والاجتماعية في اللغة، أو ما تستدعيه تلك اللغة من عواطف ومواقف ذهنية، وهكذا خلصت الدراسة مشروع بالي من تبعة التناقض الذي علق به — عند بعض الدارسين العرب — جراء تمرد ذلك المشروع على افتراض أن اللسانيات تُعنى بدراسة اللغة (الجانب الاجتماعي المجرد)، وإن الأسلوبية تُعنى بدراسة الكلام (الجانب الفردي المتغير).

— وإذا كانت أسلوبية بالي قد أطاحت بأهم مبدأ أصولي يمكن لانتسابها إلى الأسلوبية أن يرتهن به، حين جانتبت دراسة (الكلام)، فنأت — بذلك — عن مسوّع (أسلوبيتها)، فانها — أي أسلوبية بالي — استعادت ذلك الانتساب حين صنّفت الواقع اللغوي تصنيفاً آخر هو: حامل لذاته وحامل لعواطف بحساسيته الدلالية.

وهكذا عارضت الدراسة من تبنى فكرة أن بالي اتخذ الكلام مجالا للدراسة الأسلوبية.

— إن الإنزياح يظل أنيا تزامنيا مبنيا على المقابلة بين لغة محايدة ولغة ذات قيمة تعبيرية، وليس مداره على المقابلة بين اللغة/الكلام كما يفهم البعض.

— عارضت الدراسة الرأي القائل: أن الاختيار ناتج بصفة حتمية عن انتقال مجال البحث من اللغة إلى الكلام في طروحات بعض تلامذة بالي.

— رأت الدراسة أن مفاهيم (فوسلار) التي استقى منها بعض مبادئ أسلوبيته تنتزل في إطار أسلوبية الفرد (النفسية) على خلاف ما يرى البعض من إنها أسلوبية تعبيرية.

— إن أسلوبية سبتر تستحضر الإنزياح بوصفه مفهوما إجرائيا للبحث عن المنبع الذي أفرغ فيه التوتر الأسلوبي، أو الجذر النفسي الذي يفتح سبلا يُهتدى بها إلى روح المؤلف وفرادته.

— إن الإنزياح هو دعامة يستند إليها الأسلوب، أو هو مكون يتشكل به الأسلوب، فيكتسب فرادته بما يمنحه من خصوصية.

— ناهضت الدراسة اعتراض البعض على ريفاتير كون أسلوبيته تبعد عن مجالها كل العناصر التي لا تمتلك — طبقا للمُعترض — عنصر المفاجأة، والتمست لريفاتير ما يسوغ ذلك.

— لم تشايح الدراسة وجهة النظر القائلة — بأن الأسلوب عند ريفاتير ينصب على العناصر المتضادة فقط، ذلك أن الأسلوب مرتين بتحقيق التضادات أو التوافقات في النص، على وفق أدلة ناجعة اهتدت إليها الدراسة.

— لقد وعى الخطاب العربي مصوغات النزوع نحو (القارئ) الذي على التحليل الأدبي إن ينكب على تثبيت المؤشرات الأسلوبية في النص عن طريق رصد استجاباته وانفعالاته التي تعدّ تجليا حقيقيا لوجود انزياح أو مؤشر أسلوبي، مع إن وعي هذا الخطاب لم يتسنم درجة عالية من التبلور المفهومي المعاصر، فضلا عن غياب مائل للاصطلاح الدقيق.

ومن الدال جدا القول إنّ التصورات المطروحة شكّلت منطلقا جديدا للمشغل الفكري الذي تبنته نظرية التلقي المعاصرة.

— بازاء تعدد زوايا النظر إلى الأسلوب لاحظت الدراسة أنّ ثمة متّسعا لتناقض الآراء وتضاربها، فتصور الأسلوب بوصفه انزياحا يكاد يفقد الحس

المنهاجي، ذلك أن اغلب الاتجاهات الأسلوبية قد أَلَمَتْ بالإنزياح على نحو غدا فيه ذا منزلة ذات استقطاب وتمثل.

— إن وجهة النظر الفائتة تلاقي صعوبة بالغة تكمن في تفسير الاهتداء الى المسلك المعياري الذي يعد الأسلوب انزياحا عنه، فضلا عن صعوبة تعيين الإنزياح الذي دونه أو دون إدراكه سوف يعجز المحلل عن مواجهة النص أو معالجته أسلوبيا.

— إن اجترار معيار ثابت موحد بوصفه وسيلة إجرائية لتحديد الإنزياح هو قسر نظري يسلب الفن هويته الإبداعية الفردية، وثمة أشياء كثيرة، أتت عليها الدراسة، تجعل الشكوك تتناوب المعيار في مدى جدواه، ولكنه لابدّ منه بوصفه أساسا افتراضيا أو مثاليا يرتهن به تحديد الإنزياح انذني نكتنه به سر الفطن الإبداعي، فلا يمكن تصور لغة موسومة دون اصل غير موسوم، وقد وفقت الدراسة على ما ينطوى عليه تحديد ذلك المعيار من مأزم.

— أتاح لنا تتبع ما هو مطروح من الرؤى التحديدية للمعيار، إمكانية رصد عدة معايير تتابعت عليها آراء، في حين انزوت عن مجال الإيمان بها ووجدوى تبنيها آراء أخرى.

— ترى الدراسة أن ما يذهب بجدية معيار (النثر) الذي يقترحه كوهين، كون نثر العالم لا يعدم انزياحا، فالتمايز بين الشعر والنثر كمّي أكثر منه نوعيا لأن الفرق بينهما لا يقوم إلا على كثرة الإنزياحات.

— إن الإيمان بجدوى معيار (اللغة الأدبية المتداولة السابقة) يوقفنا على علة فقدان بعض النصوص شحنتها الأسلوبية مع توافرها على انزياحات، ذلك أن تواتر الإنزياحات يستهلك قيمتها ويفقدها ألقها وفرادتها، فتتنزل بمنزلة المعيار الذي في ضوئه تقاس الإنزياحات اللاحقة بها، ولكن دراستنا لا ترى في مقارنة هذا المعيار نجاعة، فليس بمجد أن نعوّل في تعيين

الإنزياح على مقارنة نص مؤسلب بمعيار مؤسلب هو الآخر، إذ يفترض — كما نكشف عن فريدة ذلك النص أو تغييره عن النص النمط — أن يتجرد هذا الأخير من أي شكل من أشكال الإنزياحات، كي ييسر غيابها هنا حضورها في النص المنزاح، وهكذا يرتهن الاستكشاف أو التعيين بجذلية الحضور والغياب هذه، فضلا عن صعوبة الإحاطة بالكلام الأدبي المتراكم في الاستعمال الأدبي على مدى تاريخ الأدب، وقد أفاضت الدراسة في عرض صعوبات أخرى تحول دون تبني هذا المعيار.

— ناهضت الدراسة معيار (اللغة العادية) لان ثمة مشكلة تتبلور على صعيد التعامل مع نصوص إبداعية غير معاصرة، فضلا عن اشتراطنا على الوسيلة التي يُراد منها أن تكون معيارا، أن تكون في الدرجة الصفر من الفعل الذي يُراد تعيينه أو تحديده، وهذا غير متحقق في (اللغة العادية).

— وإذا كان البعض قد طرح معيار (النظام اللغوي) أو (اللغة المحايدة) فإن دراستنا هذه قد أثبتت كونه غير مثمر وغير صالح لتجلية الإنزياحات، لاستحالة تحقق اشتراط استنطاق الأصول كلها والإحاطة بالمادة اللغوية وحصر مواصفاتها على نحو دقيق، فضلا عن صعوبة التكهّن ببعض الأصول الغائرة.

— وإذا كان معيار (القارئ الجمع) قد خيمت عليه جملة من الشكوك في الخطاب العربي، فإن دراستنا تبنت وجهات نظر تدحض تلك الشكوك.

— إن معيار (السياق) صالح لدرء الإشكالات التي يولدها الخضوع لثنائية (أسلوب/ معيار) البكماء بازاء منح إجابة قاطعة عن علة كون الإنزياح أسلوبيا مرة وغير أسلوبيا مرة أخرى.

— أهملت الدراسة المعيار الكمي أو الإحصائي، فلم تدرجه ضمن معايير

تعيين الإنزياح، لمسوغات كثيرة، نذكر منها — هنا — كون المقارنة الإحصائية ليست معيارا حتى نطلب منه الكشف عن الإنزياح، فهي منهج

تطبيقي صرف في التعامل مع الواقعة الأسلوبية، أو هي طريقة في تناول تلك الواقعة تلوذ بها بعد أن تكون الإجراءات الأسلوبية قد حُدَّتْ فعلاً على وفق معيار آخر، فتلك المقارنة لا تسعفنا في تحديد الوقائع بل في إحصائها.

— إن الإنزياح عنصر وظيفي متسببٌ تَتَدَبَّه اللغة لخدمة ارتكازها الشعري، فعبّر احتشاد الخروقات الصوتية والدالية والتركيبية تحسّ شعرية النصّ بدبيب العافية حيث تستيقظ اللغة من سباتها الإبلاغي، لان الإنزياح يبيّن تعددية المعنى وإيحائيته، فضلاً عن أنه يؤزّم علاقاتها التركيبية ويمارس ضروريا شتى من التنويعات الصوتية.

— كشفت الدراسة عن اختلافنا مع وجهة النظر التي تقصر وظيفة النثر في دلالة المطابقة، ووظيفة الشعر في دلالة الإيحاء، فإذا ما تعرّف على أنّ على الشعر ألا يكون إبلاغياً محضاً، فليس معنى ذلك أن ننفي عنه أية وظيفة إبلاغية، إذ إنّ عليه — كيما يحافظ على انتمائه اللغوي — أن يتواصل مع متلقيه عن طريق نحوٍ متفرد من الإبلاغ يبين شكل الإبلاغ النثري.

— إن شعرية أي نص تنهض على تفاعل حمولتها الدالية مع دلالتها الحافة أو الإيحائية، فيتوالد عن هذا التفاعل الإنزياح بفعل التصدّع الكائن في بنية التوقع، ولبس ثمة إمكانية لانبثاق الشعرية مالم يشغل فضاء النصّ بأكثر من دلالة، فالعلاقة بين الدوال في ذلك الفضاء هي علاقة تكافؤ وتواجد وتناسل، وليست علاقة تناف، وهذا الرأي ينقض رأياً سائداً يقول: إن الدوال لا تتحمل وجودها معا في الرسالة الشعرية، أي لا توجد في الوعي ذاته.

— إن وظيفة الشعر هي مكملّة لبنيته، ولا يمكن معاينة بنية الإنزياح في الشعر بمعزل عن وظيفته فيه، فالإنزياح يكسب الوظيفة الشعرية هيمنتها

على سائر وظائف الفعل التواصلي التي تتراجع بسبب انبثاقه في النص. وهذا يسوّغ الإفاضة في متابعة وظيفة الشعر على نحو عام.

— إن الشعر يستمد جرعة الحيوية من الإنزياح الذي يشكله النص حين يحطم انطباعات المتلقي السابقة، وذلك بسعي الإنزياح نحو العصف بالبنية/ النمط أو النموذج المتشكلة في حصيل المتلقي المعرفي اللغوي أو الرؤيوي، لتغدو بنية إبداعية توسم بتعارضها مع الشائع في ذهن المتلقي الذي سيخفق — والحالة هذه — في حساب التوقع، مما يشوش إرسالية النص.

— ثمة نتائج عديدة متماهية ضمن سياقات يقتضي ذكرها — هنا — إحضار تلك السياقات برمتها، وهذا ما يوقعنا في إطالة لا يسعها هذا المجال ، فضلا عن أنّ ما يعدّ نتيجة لهذه الدراسة هو ريادتها في استنطاق الموروث في المفردات التي عرضنا لها، ومحاورة الأصول التأسيسية لتأصيل المشاريع النظرية، وإيجاد مقارنات بين التراث والمعاصرة، وكشف علاقة الجدل الخصبة بين الخطابين المعاصرين العربي والغربي.

المصادر والمراجع

أ. المصادر العربية:

١. القرآن الكريم.
٢. إحصاء العلوم: الفارابي، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٤٩.
٣. أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق هـ. ريتز، دار المسيرة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣ م.
٤. الإشارات والتنبيهات لأبي علي بن سينا مع شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق: د. سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٦٠.
٥. الأصول لابن السراج، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، الجزء الأول: مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٣٩٣ هـ/ ١٩٧٣ م. والجزء الثاني: مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، ١٣٩٣ هـ/ ١٩٧٣ م.
٦. إعجاز القرآن: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلائي، تحقيق احمد صقر، دار المعارف بمصر، د.ت.
٧. الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال: ابن المنير السكندري، مطبوع على هامش الكشاف عن حقائق التنزيل للزمخشري، دار المعرفة، بيروت.
٨. أنوار الربيع في أنواع البديع: علي صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق شاكراً هادي شكر: النجف الأشرف، ١٣٨٨ هـ/ ١٩٦٨ م.
٩. الإيضاح: الخطيب القزويني، تحقيق جماعة من علماء الجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة.
١٠. البديع: عبد الله بن المعتز، تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط ٢، ١٣٩٩ هـ/ ١٩٧٩ م.
١١. البديع في البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تحقيق عبدآ. علي مهنا، دار الكتب العلمية بيروت، ط ١، ١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٧ م.
١٢. البرهان في علوم القرآن: بدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط ١، ١٣٧٧ هـ/ ١٩٥٨ م.
١٣. بديع القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط ١، ١٣٧٧ هـ/ ١٩٥٧ م.

١٤. البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخاتجي بالقاهرة، ط ٥، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

١٥. تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة، تحقيق احمد صفر، دار التراث، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣.

١٦. التبيان في علوم البيان المطلع على إعجاز القرآن: ابن الزمكشاني، تحقيق: د. احمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط ١، ١٣٨٣ هـ/١٩٦٤م.

١٧. تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

١٨. تلخيص الخطابة: ابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧م.

١٩. التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط ٢. د. ت.

— تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ابن رشد، فن الشعر لأرسطو. ٢٠. تنزيه القرآن عن المطاعن: القاضي عبد الجبار، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ١٣٢٩هـ.

٢١. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: ضياء الدين بن الأثير، تحقيق د. مصطفى جواد ود. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ-١٩٥٦م.

٢٢. جمهرة اللغة: ابن دريد الأزد، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٣٤٥هـ.

٢٣. جوامع الشعر: الفارابي، تحقيق: د. محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١ م.

٢٤. جوامع علم الموسيقى: ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٣٧٦هـ-١٩٥٦م.

٢٥. جواهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة: نجم الدين بن الأثير الحلبي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ت.

٢٦. حسن التوصل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين الحلبي، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.

٢٧. الحروف للفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق - بيروت، ١٩٦٩م.
٢٨. حلية اللب المصون على الجواهر المكنون: احمد الدمنهوري، مطبوع على حاشية عقود الجمان للسيوطي، القاهرة، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م.
٢٩. حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي بن المظفر الحاتمي، تحقيق د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
٣٠. الحيوان: الجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي راولده بمصر، ١٣٦٢هـ-١٩٤٣م.
٣١. الخاطريات: ابن جني، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، مؤسسة جواد للطباعة، ودان الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٨.
٣٢. الخصائص: ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ-١٩٥٢م.
٣٣. الخطابة: أرسطو طاليس، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩م.
٣٤. الخطابة من كتاب الشفاء: ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م.
٣٥. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
٣٦. ديوان المسماني: أبو هلال العسكري، مكتبة المقدسي، القاهرة، ١٣٥٢هـ.
٣٧. الروض المربع في صناعة البديع: ابن البناء العددي المراكشي، تحقيق: رضوان بن شعرون، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م.
٣٨. زهر الآداب وثمر الأنساب: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق: علي محمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٣٨٩هـ/١٩٩٦م.
٣٩. سر صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق د. حسن هندواي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
٤٠. سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٣٨٩-١٩٦٩م.
٤١. شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

٤٢. كتاب الشعر: الفارابي، تحقيق: د. محسن مهدي، مجلة شعر، السنة الثالثة، عدد ١٢، عام ١٩٥٩.

٤٣. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق احمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر.

٤٤. كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

٤٥. الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر: محمود شكري الألوسي، شرح: محمد بهجت الاثري، المطبعة السلفية، القاهرة، ٣٤١هـ.

٤٦. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٢٢هـ - ١٩١٤م.

٤٧. عروس الأفراح في شرح وتلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي، ضمن: شروح التلخيص، مطبعة السعادة، بمصر، ط ٢، ١٣٤٣هـ.

٤٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت.

٤٩. عيار الشعر: محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد زغلون سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م.

٥٠. العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.

٥١. فقه اللغة - سر العربية: أبو منصور الثعالبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، مكتبة مصطفى الحلبي - بمصر، ط ١، ١٣٥٧هـ - ١٩٣٨م.

٥٢. فن الخطابة: أرسطو طاليس، ترجمة وتعليق وتقديم د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ٢، ١٩٨٦م.

٥٣. فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٥٣.

- فن الشعر من كتاب الشفاء: ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر: أرسطو طاليس، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان: ابن قيم الجوزية، القاهرة، ١٣٢٧ هـ.

- في قوانين صناعة الشعراء : الفارابي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس.
٥٥. كشف اصطلاحات الفنون: محمد علي الفاروقي التهانوي، تحقيق: د. لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ١٣٨٢هـ - ١٩٦٣م.
٥٦. الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم الزمخشري، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
٥٧. الكليات مجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أبو البقاء اللغوي، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠م.
٥٨. لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦.
٥٩. ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١م.
٦٠. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي. وبسوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط، ١٩٦٠.
٦١. مجاز القرن: أبو عبيدة، عارضه وعلق عليه: د. محمد فؤاد سركين، نشر محمد سامي الخاتجي بمصر، ط١، ١٤٧٤هـ، ١٩٥٤م.
٦٢. المجازات النبوية: الشريف الرضي، تحقيق طه محمد الزيني، مؤسسة الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧م.
٦٣. كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر: ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.
٦٤. المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها: ابن جنس، تحقيق: علي الناصف، النجدي ود. عبد الحليم - النجار، ود. عبد الفتاح إسماعيل سلمي، دار سزكين للطباعة والنشر، استنبول، ط٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
٦٥. المستصفي من علم الاصول: أبو حامد الغزالي، المطبعة الاميرية ببولاق، مصر، ١٣٢٢هـ.
٦٦. المصباح في علم المعاني والبيان والبديع: بدر الدين ابن مالك، المطبعة الخيرية، مصر، ١٣٤١هـ.
٦٧. مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٣٥٦هـ - ١٩٧٣م.

٦٨. المقابسات لأبي حيان التوحيدى: تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة: د. علي شلق، دار المدى للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

٦٩. مقدمة ابن خلدون: ابن خلدون، مطبعة الكشاف، بيروت، د.ت.

٧٠. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الفغازي، مكتبة المعارف، الرياض، المغرب، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨٠م.

٧١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

٧٢. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: أبو القاسم الآمدي، تحقيق احمد الصقر، دار المعارف، مصر ط٢، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م.

٧٣. النجاة: ابن سينا، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨.

٧٤. نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٧٥. النكت في إعجاز القرآن: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦.

٧٦. نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويري، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، المؤسسة المصرية العامة، د.ت.

٧٧. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدين الرازي، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة، ط١، ١٣١٧هـ.

٧٨. الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

ب . المراجع باللغة العربية

٧٩. الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى: شفيح السيد، دار الفكر العربى، القاهرة، ط١، ١٩٨٦.
٨٠. اتجاهات البحث الأسلوبى: دراسة أسلوبية (اختبار وترجمة وإضافة): د. شكري محمد عياد، دار العلوم، السعودية، ط١، ١٤٠٥ هـ ١٩٨٥.
- اتجاهات جديدة فى علم الاسلوب: ستيفن ألمان، ضمن اتجاهات البحث الاسلوبى.
٨١. اتجاهات الشعرية الحديثة: يوسف اسكندر، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب جامعة بغداد، ١٤١٦هـ ١٩٩٥م
٨٢. الاتساع فى اللغة عند ابن جنى: حسن سليمان حسين، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، فى كلية الآداب بجامعة الموصل، ١٤١٦هـ ١٩٩٥م.
٨٣. اثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث من خلال نماذجه: توفيق الزيدى، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٨٤.
٨٤. الأدب والعراية، دراسات بنيوية فى الأدب العربى: عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة بيروت، الشركة المغربية للنشائرين المتحدة، ط١، ١٩٨٢م.
٨٥. الأسلوب الأدبى من كتاب: مناهج علم الأدب : ليوزف شتريلكا مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ، ١٩٨٤.
٨٦. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: سعد مصلوح، دار الفكر العربى، القاهرة، ط١، ١٩٨٤.
٨٧. الأسلوب والأسلوبية: بيير جىرو، ترجمة منذر عياشى، مركز الإنماء العربى، بيروت، د، ت.
٨٨. الأسلوب والأسلوبية- كراهام هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.
٨٩. (الأسلوب والأسلوبية: هوجو مونتييس، ترجمة: عبد اللطيف عبد الحميد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، السنة الثانية، ١٩٨٣.

٩٠. الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه: أحمد درويش،
مجلة فصول، مجلد ٥، عدد ١، ١٩٨٤.
٩١. الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف: محمود عياد، مجلة فصول، المجلد الأول،
العدد الثاني، ١٩٨١.
٩٢. -الأسلوبية الذاتية أو النشئية: عبد اللطيف صولة، مجلة فصول "عدد خاص
بالأسلوبية، مجلد ٥، عدد ١، ١٩٨٤.
٩٣. أسلوبية الرواية (مدخل نظري): د. حميد لحداتي، منشورات دراسات سيمائية
أدبية لسانية مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.
٩٤. الأسلوبية علم وتاريخ: فيتور ماتويل، ترجمة: سليمان العطار، مجلة فصول،
لمجلد ١، ع ٢، ١٩٨١.
٩٥. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية
للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠.
٩٦. -الأسلوبية منهجا نقديا: محمد عزام ، نشرة وزارة الثقافة السورية، دمشق،
ط ١، ١٩٨٩.
٩٧. الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، الدار
العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط ١، ١٩٧٧.
٩٨. الأسلوبية والنقد الادبي، منتخبات من تعريف الاسلوب وعلم الاسلوب: اختارها
وترجمها د. عبد السلام المسدي، الثقافة الأجنبية، عدد ١، سنة ٢، ربيع ١٩٨٢ م.
٩٩. إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية: مورييس أبو ناضر، دار
مختارات، بيروت، ط ١، ١٩٩٠.
١٠٠. إشكالية القراءة وآليات التأويل: د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي،
بيروت، ط ٢، ١٩٩٢ م.
١٠١. الانحراف مصطلحا نقديا: موسى ربابعة، من بحوث مؤتمر النقد الأدبي
الخامس، جامعة اليرموك، ١٩٩٤.

١٠٢. الإنزياح الصوتي الشعري: تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دار الغدير، دبي، السنة الرابعة، عدد (١٣)، المحرم ١٤١٧هـ - حزيران ١٩٩٦.

١٠٣. الإنزياح وتعدد المصطلح: احمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ٢٥، العدد ٣، مارس ١٩٩٧.

١٠٤. بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، ١٩٩٢.

- البلاغة العربية وعلم الأسلوب: د. شكري محمد عياد، ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي.

١٠٥. البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٤.

١٠٦. البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ترجمة: د. محمد العمري، دراسات عال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.

١٠٧. البنى الأسلوبية في شعر السياب، دراسة في مجموعة انشودة المطر: حسن ناظم، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية الجامعة المستنصرية ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

١٠٨. البنيات اللسانية في الشعر: صاموئيل د. ليفن، ترجمة: محمد الولي، وخالد التوزاني، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ط ١، ١٩٨٩، ص ٧١.

١٠٩. بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد اللولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، ١٩٨٦.

١١٠. البنيوية في الأدب: روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤.

١١١. البنيوية وعلم الإشارة: تونس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦.

١١٢. تبادل الضمان وطاقته التعبيرية: محمد نديم خشفة، مجلة البيان الكويتية، العدد ٢٩٢، ١٩٩٠.

١١٣. تحديث النقد الشعري، رؤية.مراجعة.مقترحات: حاتم الصكر، من بحوث مهرجان المربد الشعري التاسع، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨م.

١١٤. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير - بيروت، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

١١٥. تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الكثافة - الفضاء - التفاعل : محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

١١٦. تحليل اللغة الشعرية - امبرتو اكو، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

١١٧. التخيل في الدراسات البلاغية والنقدية: نهلة بنیان النداوي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب - جامعة بغداد، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.

١١٨. التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا: لطفي عبد البديع مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٧٠م.

١١٩. تطور الشعر الحديث في العراق - د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥م.

١٢٠. التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري: حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، ط١، ١٩٨١.

١٢١. التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم: محمد غاليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

١٢٢. الثابت والمتحول، بحث في الإتياع والإبداع عند العرب، ج٣ (صدمة الحداثة): أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

١٢٣. جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر: د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

١٢٤. حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر: د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ - ١٩٨٠م.

١٢٥. الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية: عبد الله الغدامي، مطابع دار البلا، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥.

١٢٦. دراسات بلاغية ونقدية: د. احمد مطلوب، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.

١٢٧. الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء الوظيفية: سعد مصلوح، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد العشرون، العدد الثالث، ١٩٨٩.

١٢٨. دراسة النص الشعري العربي، مقاربات منهجية: د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

١٢٩. درجة الصفر للكتابة: رولان بارت، ترجمة: د. محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، والشركة العربية للنashرين المغريبين، الرباط، ط١، ١٩٨٠.

١٣٠. -دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة: الأزهر الرناد، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢.

١٣١. دليل الدراسات الأسلوبية: جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م.

١٣٢. ريفاتير والأسلوبية العاطفية: تالبون تايلور، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد١، سنة ١٩٩٢ م.

١٣٣. السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر: أمينة رشيد، ضمن كتاب مدخل إلى السيموطيقا مقالات مترجمة ودراسات، إشراق: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، الدار البيضاء، ط٢.

١٣٤. شطايا ورماد: نازك الملائكة، المكتب التجاري، بيروت، ط٢، ١٩٥٩ .

١٣٥. -الشعرية: د.احمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأربعون، الجزء٣ الثالث والرابع، بغداد، ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م.

١٣٦. الشعرية: تودروف، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧ .

١٣٧. الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٣٨. الشعرية في الشعر: قاسم المومني، مجلة فصول، مجلد٧، عدد٣-٤، ١٩٨٧ م.

١٣٩. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي: د. محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

١٤٠. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠ .

١٤١. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع: صبحي البستاتي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
١٤٢. الصورة الفنية في تراث النقي والبلاغي: د. جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠ م.
١٤٣. الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط١، ١٩٨١.
١٤٤. ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى: موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٩٠.
١٤٥. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
١٤٦. العلامة، العلامة دراسة في اللغة والأدب: محمد عبد المطلب، دار الوطن العربي، القاهرة ط١، د.ت.
١٤٧. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.
- علم الأسلوب وعلم اللغة العام: شارل بالي، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي.
١٤٨. علم اللغة العام: فردينان دي سوسير، ترجمة: د. يونس يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: د. مالك المطلب، بيت الموصل، ط٢، ١٩٨٨ م.
١٤٩. علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب: عبده الراجحي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١.
١٥٠. فعل القراءة نظرية الواقع الجمالي: إيرز، ترجمة أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية عدد ٦، سنة ١٩٨٧ م.
١٥١. فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة: عبد الله صولة، مجلة دراسات سيميائية أدبية دار سال، فاس، المغرب، عدد ١، خريف ١٩٨٧.
١٥٢. فن الشعر البنيوي وعلم اللغة: إدوارد ستاكفينج، ترجمة: يونس يوسف عزيز، مجلة الأقاليم، العددان ١١ و١٢، ١٩٨٩، ص ٢٠٦.

١٥٣. في سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة تطبيقية: محمد مفتاح، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٢.

١٥٤. في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

١٥٥. في معرفة النص: يمنى العيد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

١٥٦. في مناهج الدراسة الأدبية: حسين الواد، سراس للنشر، تونس، ط٢، ١٩٨٥ م.
١٥٧. في منهجية الدراسة الأسلوبية - د. عبد الهادي الطرابلسي، منشور ضمن ندوة اللسانيات واللغة العربية، سلسلة اللسانيات ٤، ١٣-١٩، ١٩٧٨، تونس، ١٩٨١ م.

١٥٨. قاموس اللسانيات: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٨٤.

١٥٩. قراءات مع الشابي والمنتبي والجاحظ وابن خلدون: د. عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط١، ١٩٨٤ م.

١٦٠. قضايا الشعرية: رومان يوكوبسن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

- القيمة المهيمنة: ياكوبسن، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي.

١٦١. - لذة النص: رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨ م.

١٦٢. - لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي، (بيروت - الدار البيضاء) ط١، ١٩٩١ م.

١٦٣. لغة الغياب في قصيدة الحداثة: كمال أبو ديب، مجلة الاقلام، إيار، ١٩٨٩.

١٦٤. اللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، ترجمة: ألفت الروبي، المنشورة في مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد ١، ١٩٨٤.

١٦٥. اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب الغربي: د. محمد شكري عياد، انترنا شيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.

١٦٦. اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٠.

١٦٧. مدخل إلى الألسنية: كرسيتان بابلون، ترجمة: طلال وهبة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
١٦٨. مدخل إلى علم الأسلوب: شكري محمد عياد، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٢.
١٦٩. مدخل لدراسة النص والسلطة: ، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ١٩٩١.
١٧٠. مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - دار تويقال، الدار البيضاء، د.ت.
١٧١. مرونة العربية بين الممكن والمتحقق: د.صاحب أبو جناح، مجلة القافلة السعودية عدد رجب ١٤١٠.
١٧٢. مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي: د. عبد السلام المسدي، منشور ضمن كتاب قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، تونس، ط١، ١٩٧٨.
- مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية: رومان ياكوبسون، وتينيانوف، ضمن نظرية المنهج الشكلي.
١٧٣. المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية: د.احمد مختار عمر، مجلة (عالم الفكر) الكويتية، مجلد ٢٠، عدد الثالث، سنة ١٩٨٩ .
١٧٤. مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخائية في مرايا الليل): بسام قطوس، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية، المجلد التاسع عشر (أ) العدد ١، سنة ١٩٩٢.
١٧٥. مع ركب القافلة: د.إبراهيم السامرائي، مجلة القافلة السعودية، عدد رجب، ١٤٠٩هـ.
١٧٦. معايير تحليل الأسلوب: ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات، سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط١، ١٩٩٣.
- معايير تحليل الأسلوب: ميكائيل ريفاتير، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي.
١٧٧. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د.احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

١٧٨. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩ .

١٧٩. معجم النقد العربي القديم: د.احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩ .

١٨٠. المفارقة في شعر الرواد، دراسة في نتاج الرواد من الشعر الحر: قيس حمزة الخفاجي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية بالجامعة المستنصرية، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.

١٨١. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤ .

١٨٢. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: توفيق الزيدي، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م.

١٨٣. مفهوم الأسلوب وملاح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي: رجاء عيد، من بحث مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، ١٩٨٩ .

١٨٤. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، المركز التربوي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

١٨٥. مقارنة بين ترجمتين عربيتين لكتاب (Structure du Langage Poetipue) لجان كوهين: عبد النبي ذاكر، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد٧، ١٩٨٩ .

١٨٦. مقالات في الأسلوبية: منذر عياشي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٦٠ .

١٨٧. مقدمة في علم المصطلح: د.علي القاسمي، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥ .

١٨٨. مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية والفلسفية: الرودايش: د.و. فوكما ، ترجمة: محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لساتية، المغرب عدد٢ سنة ١٩٨٨ .

١٨٩. كتاب المنزلات منزلة الحداثة: طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

١٩٠. المنظور اللغوي في الدراسات البلاغية عند العرب: نجود هاشم شكري، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.

١٩١. المنهج الأسلوبى في نقد الشعر عند العرب: انعام فائق محي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٤١٣هـ ١٩٩٣م.

١٩٢. الموضوعية النبوية: دراسة في شعر السياب: د. عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

١٩٣. النحو بين عبد القاهر وتشومسكي: محمد عبد المطلب، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الخامس، العدد ١، ١٩٨٤.

- نحو علم للفن الشعري: رومان يا كوبسن، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي.
١٩٤. النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال كتاب البيان والتبيين: د. محمد صغير بناتي، دار الحداثة للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

١٩٥. نظرية الأدب: رينيه ويلك، وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صنبجي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢.

١٩٦. نظرية الإنزياح عند جان كوهن، نزار التجديتي، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، المغرب، عدد ١، سنة ١٩٧٨.

١٩٧. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.

١٩٨. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: د. الفت كمال الرومي، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط١، ١٩٨٣.

١٩٩. نظرية اللسانيات ودراسة الأدب: روجر فاوولر، ترجمة: سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، ١٩٨٤.

٢٠٠. نظرية اللغة في النقد العربي: عبد الحكيم راضي، مكتبة الخاتجي بمصر، ط١، د.د.

٢٠١. نظرية المعنى في النقد الأدبي: مصطفى ناصف، دار الآندلس، بيروت، ط١، ١٩٨١.

- نظرية المنهج الشكلي: بوريس ايختباوم، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس.

٢٠٢. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، نشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة العربية الأولى، ١٩٨٢.

٢٠٣. نقد النقد: تزفيتان تودوروف، ترجمة د. سامي سويدان، مراجعة د. إيليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

٢٠٤. النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

٢٠٥. النقد والحادثة مع دليل ببليوغرافي: د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٢٠٦. الوجه والقفا في تلازم التراث والحادثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨.

ج. المصادر باللغة الإنجليزية:

207. Anatomy of Criticism, : Northrop Frye, Princeton, University Press New- Gerser, 1971..

208. The Art of Poetry : P.Vaiery ,Princeton.1966

209 .Dictionary of Languge and Linguistics: R.R.K, Hartmen and F.C. Short, Aplied Scince Publisher, London, 1972.

210. Adictionary of Linguistics and Phonetice: Crystall David, Basil Black Well, Oxford, 1985.

211. Adictionary of the Stylistics: Katic Wales, Longmen, London and New York.

212. Encyciopedic Dictionary of the Sciences of Languaga: Tzvetan Todorov and Oswald Ducrot, 1979.

213. Language and Style; Stephen Ullman , Black Well , Oxford, 1947.
214. Language and Style:E.L.Epstein,Methuen,1978.
215. Linguistics and Literary Styles; Donald Freeman, New York, Holt, 1970.
216. Linguistics and Literature, An Introduction to Stylistics:R.Chapman,- London, 1974..
217. Linguistics and Style: Nils Erik Enkvist, John Spencer,Michael Gregory,Oxford University Press,1978..
218. The Place of Style in the Structure of the text; Tzvetan Todorov, in; Literary Style, A symposium; Seymour Chaiman, Oxford University Press, London and New York, 1971.
219. Poetic Diction ,a study in meaning ,Owen Barfield , London .1979.
220. Semiotics of Poetry: Michael Riffaterre,Lndiana University Press,Methuen,1978.
221. Theories of the Symbol: Tzvetan Todorov , Translated by Catherine Porter ,Cornell University Press ,Ithaca, New York
222. Towards Semiotic research in television message ,umberto Eco ,in ,Communication Studies ,John Corner and Jeremy Hawthorn(ed) , Edward Arnold 1981 ,.

المحتويات

ت	الموضوع	الصفحة
١	المقدمة	٥
٢	الفصل الاول: (المفهوم وإشكالية المصطلح)	١١
٣	الفصل الثاني: (الأصول والمقولات)	٦١
٤	الفصل الثالث: (الحقول والعلاقات)	١٢١
٥	الفصل الرابع: (معايير تعيين الإنزياح)	٢٠٥
٦	الفصل الخامس: (وظيفة الإنزياح)	٢٨٣
٧	نتائج الدراسة	٣٤٢
٨	المصادر والمراجع:	٣٥٠
	أ. المصادر العربية	٣٥٠
	ب. المراجع باللغة العربية	٣٥٦
	ج. المراجع باللغة الانجليزية	٣٦٦

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

رقم الأيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٥٢١) لسنة ٢٠٠٩

إذا صح القول: أن للانزياح، فيها هو مطروح من تنظيرات، قوة على التشكل يتسّم بها درجة عالية من تبلور المفهوم بازاء تبلور اصطلاحى مماثل، فإنّ له، أيضاً، قوة مثلها على النماء والتغاير بحيث يلج شعاباً نظرية جديدة تضعه، أحياناً، خارج مداراته المقررة سلفاً، وما ذاك الا دليل خصوبة أذكى الجدل حوله، فاستفرت دراسات، قديمة وحديثة، جهدها في استيضاح لوازم هذا المقترّب الذي ظلّ دائماً النبض فيها.

ولأنّ الانزياح اشتراط لا مناص منه في خلق اللمعة الفنية، أو إثرائها، في أيّما خطاب إبداعى، فقد غدا في عروض تلك الدراسات التقنية والتنظيرية ظاهرة بارزة ذات إشكالية أبط بدراستنا هذه استيعاب أبعادها واكتناه أسرار بنيتها، سواء في المنطلق أو في المآل، و إفرار ذلك في منحى تنظيري مجرد.

لقد تعاملت دراستنا هذه مع الخطاب بوصفه مجموعة خصائص عامة مجردة ممكنة، أي الخطاب غير منظور اليه بمعناه الأصولي العربي ولا بمنحاه الفلسفي الغربي، وإنما بالمنظور اللساني الذي يعدّه ملفوظاً مركباً من بنيات أو وحدات لغوية منسجمة تؤطرها أنظمة داخلية تسمح بتشكّلها على نحو يحمل رسالة دلالية، تتنوع، على وفقها، ضروب هذا الخطاب، تتعدد مظاهره التي اصطفت منها الدراسة الخطابين النقدي والبلاغي. وبحكم طبيعة الخطاب العربي الموروث الذي تداخلت فيه المسارب الخطابية على نحو لا يتحقق فيه نقاء الجنس بينها، فقد أتاح لها هذا الاصطفاء حرية أكبر للتعامل مع المكتسبات النقدية والبلاغية حيثما وجدت، وهكذا انفتحت على بعض الإجراءات المعرفية في العلوم الأخرى.

